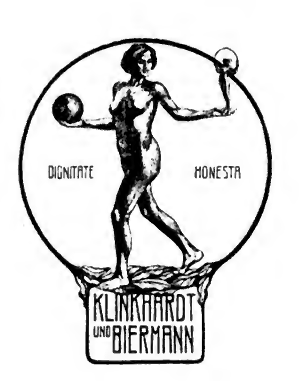


Die Gemäldesammlungen Münchens

Otto Grautoff




DIGNITATE
HONESTA
KLINKHARDT
UND BIERMANN



Franz Hals: Bildnis des Willem Croes.

DIE GEMÄLDESAMMLUNGEN MÜNCHENS

EIN KUNSTGESCHICHTLICHER FÜHRER

DURCH

DIE KÖNIGLICHE ÄLTERE PINAKOTHEK ▫ DAS KÖNIGLICHE MAXIMILIANEUM ▫ DIE SAMMLUNG DES FREIHERRN VON LOTZBECK ▫ DIE SCHACKGALERIE ▫ DIE KÖNIGLICHE NEUERE PINAKOTHEK

VON

OTTO GRAUTOFF

LEIPZIG 1907 VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Satz und Druck dieses Führers besorgte die Offizin JULIUS
KLINKHARDT, Leipzig. Die Abbildungen von den
Werken der alten Pinakothek wurden nach den
Photographien v. FRANZ HANFSTAENGL,
München, von dieser Firma gefertigt.
Die übrigen photographischen Vorlagen
— soweit sie nicht nach eigenen
Aufnahmen gemacht wurden —
lieferten Dr. E. ALBERT
& Co., F. BRUCK-
MANN A.-G. u. F.
FINSTERLIN
sämtlich in
München



INHALTSVERZEICHNIS

Besuchszeiten der Sammlungen

DIE KÖNIGLICHE ÄLTERE PINAKOTHEK
Barerstraße 27

Sonntag	Wochentags	frei	
11 – 5	9 – 4	1. IV. b. 30. IX.	Samstags geschlossen
11 – 4	9 – 3	1. X. b. 31. III.	

DIE GEMÄLDEGALERIE DES MAXIMILIANEUMS am Gasteig

Juli, August, September — Montag, Mittwoch, Samstag — frei

DIE FREIHERRLICH VON LOTZBECKSCHE PRIVATGALERIE Karolinenplatz 3

Dienstag und Freitag 9–3 frei

DIE GALERIE DES GRAFEN SCHACK
Briennerstraße 19

Sonntag 10–12 Wochentags 2–4 frei 1. X. b. 31. III.
„ 10–12 „ 2–5 „ 1. IV. b. 30. IX.

DIE KÖNIGLICHE NEUERE PINAKOTHEK
Barerstraße 29

	1. V. b. 31. X.		1. XI. b. 30. IV.
Sonntag . . .	9–2	frei	10–1
Dienstag . . .	9–4	frei	10–1
Donnerstag .	9–4	frei	10–1
Samstag . . .	9–4	frei	10–1
Montag . . .	9–2		10–1
Mittwoch . .	9–2		10–1
Freitag . . .	9–2		10–1

Sommer und Winter: Montag, Mittwoch, Freitag
Eintrittspreis 1 Mark

An den Leser.

Der vorliegende kunstgeschichtliche Führer durch die Gemäldesammlungen Münchens wendet sich an den breiten Kreis des kunstliebenden Publikums. Er will in erster Linie das Verständnis für die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, dann aber auch die reine künstlerische Freude an den Werken der Malerei selbst wecken. Diesen Absichten entsprechend wurde mehr eine allgemeine kunstgeschichtliche Darstellung angestrebt, die in anregender Form und im engen Anschluß an die reichen Schätze der Sammlungen sämtliche Kunstperioden berücksichtigt und so zugleich einen Leitfaden für die Geschichte der Malerei darbieten soll. Von Bildbeschreibungen wurde im großen und ganzen absichtlich abgesehen, dagegen ist besondere Rücksicht auf den Aufbau der Linien und Farben in den Bildern genommen; weiter finden sich zahlreiche Bemerkungen eingestreut, die speziell auch den reiferen Kunstfreund zu vergleichenden Bilderstudien und selbständigem Weiterdenken anregen können.

Der Führer setzt nur die notwendigsten allgemeinen Kenntnisse voraus. Er will zum Schauen und zum rechten sinnlichen Genuß an Linien und Farben erziehen und dabei auch das Verständnis für die tieferen kulturgeschichtlichen Momente, die bestimmend auf Charakter und Inhalt der Kunstepochen eingewirkt haben, fördern. Im allgemeinen folgt die Betrachtungsweise den Sälen der einzelnen Sammlungen, was die praktische Handhabung des Führers wesentlich erleichtert und wohl überall Anerkennung finden dürfte.



I. Die Kgl. Ältere Pinakothek.

Die Gemäldesammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München ist in ihrer gegenwärtigen Zusammensetzung keine Zufalls- oder Willkürschöpfung. Sie ist eine der ältesten Staatsgalerien Deutschlands, zu der schon im 16. Jahrhundert der Grundstein gelegt worden ist. Andere deutsche Galerien, die erst im 19. Jahrhundert angelegt wurden, zu einer Zeit, in der die gehaltvollsten Kunstschätze sich schon in festem Besitz befanden, konnten naturgemäß nicht mehr eine so stolze Reihe gewählter Meisterwerke erreichen, wie diejenigen Galerien sie bereits besaßen, die von einem kunstsinnigen Fürstengeschlecht schon frühe begründet und durch den Lauf der Jahrhunderte fortgesetzt verständnisvoll gefördert worden sind. Das bayrische Herrscherhaus der Wittelsbacher hat schon in den Zeiten der Renaissance Prachtliebe und Freude am Kunstbesitz bewiesen. Die Herzöge Wilhelm IV. (1505—1550) und Albrecht V. (1550—1579) haben die ruhmreiche Reihe der bayrischen Mäzene des Wittelsbacher Fürstengeschlechtes eröffnet. Wilhelm IV. erwarb einige Bilder deutscher Meister seiner Zeit von Altdorfer, Burgkmair und Barthel Beham. Albrecht V. danken wir die Lukre-

zia von Dürer, die Susanna von Altdorfer und das Bildnis des Bryan Tuke von Hans Holbein. Die Interessen seines Nachfolgers Wilhelm V. (1579—1597) lagen auf anderen Gebieten; erst dessen Sohn, Maximilian, Bayerns erster Kurfürst (1597—1651), förderte die Gemäldesammlung weiter; er erwarb den Paumgartner-Altar von Dürer und das erste große Bild von Rubens: Die Löwenjagd. Seinem Nachfolger Ferdinand Maria (1651—1679) haben wir nur einige Bilder später Verfallskünstler zu danken. Doch dessen Sohn wieder, Max Emanuel (1679—1726), der ausgedehnte Beziehungen zu allen europäischen Fürstenhöfen unterhielt, erhob durch seinen ehrgeizigen Kunstsinn die Sammlung um die Wende des 18. Jahrhunderts zu einer glanzvollen Höhe. Schon im siebenten Jahre seiner Regierung ergab sich die Notwendigkeit für einen eigenen Galeriebau, den der Architekt Enrico Zuccali aus Graubünden in Schleißheim aufführte. Max Emanuel nützte zum Sammeln die sehr günstige Gelegenheit, die sich ihm als Statthalter der Niederlande bot und erwarb dort ein Dutzend Werke von Rubens, fünfzehn von van Dyck, die drei würfelnden Knaben von Murillo und weiter eine stattliche Anzahl holländischer Bilder. Die königliche Galerie zählte schon um diese Zeit 1016 Gemälde. Die beiden nächsten Nachfolger Max Emanuels, die Kurfürsten Carl Albert (1726—1745) und Max Joseph III. (1745—1777), mit welchem die bayrische Linie der Wittelsbacher ausstarb, haben zur Vergrößerung der Gemäldesammlung nur wenig beigetragen. Erst Carl Theodor (1777—1799), der als Kurfürst von der Pfalz vorher in Mannheim eine prachtvolle Sammlung holländischer Malerei zusammengebracht hatte, vermehrte die Galerie wieder wesentlich, als er sich in seinen letzten Lebensjahren entschloß, seinen Mannheimer Kunstbesitz dem Münchner Bestande einzuverleiben. Nach Carl Theodors Tod kam durch die Tronfolge der Zwei-

brückenschen Herzogsfamilie noch eine zweite, pfälzische Gemäldesammlung nach München. Als Max Joseph (1799—1825) als bayrischer Kurfürst hierhin übersiedelte, brachte er 2000 Gemälde mit in die Residenz, von denen jedoch nur 964 Bilder in der Münchner Galerie Aufnahme fanden; darunter viele schöne holländische, vornehmlich jedoch französische Werke. Die Säkularisation der geistlichen Güter im Jahre 1803 brachte der Galerie von neuem einen bedeutenden Zuwachs, hauptsächlich an Bildern der süddeutschen Schulen. Dazu kam dann noch im Jahre 1805 die Einverleibung der Düsseldorfer Galerie, die Kurfürst Johann Wilhelm (1690—1716) daselbst um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts angelegt hatte. Durch diesen Zuwachs gewann die Münchner Galerie mit einem Schlage die Bedeutung einer der ersten Galerien Europas; denn Johann Wilhelm war einer der verständnisvollsten und geschicktesten Sammler seiner Zeit gewesen. Seine 385 Nummern zählende Bildersammlung enthielt nur Meisterwerke ersten Ranges, darunter 40 Bilder von Rubens, 17 van Dycks, 6 Rembrandts, ferner Werke von Palma Vecchio, Tizian, Tintoretto und Rafael. Trotz dieses hoch bedeutsamen Zuwachses der Galerie in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, trotz der damaligen, wenig günstigen Finanzlage des Königshauses (Maximilian Joseph nahm 1806 die Königswürde an) und trotz der unruhigen, politischen Verhältnisse suchte König Max I. seinen Gemäldebesitz immer weiter zu vergrößern. Von den Erwerbungen des damaligen Galeriedirektors von Mannlich sind ganz besonders das Selbstbildnis Dürers und die Madonna von Tizian zu nennen. Bayerns zweiter König, Ludwig I. (1825—1848, † 1868), entwickelte eine noch klarere und bestimmtere Sammlerpolitik, indem er sehr fühlbare Lücken der Galerie auszufüllen trachtete. Der begeisterte Verehrer italienischer Kultur und hochsinnige Mäzen vervollstän-

digte die italienische Abteilung der Sammlung durch sehr glückliche Ankäufe von Gemälden der Hochrenaissance. Die Bilder von Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandajo, Perugino, Rafaels Madonna di Tempi und della Tenda danken wir ihm vornehmlich. Auch der Ankauf der beiden altniederländischen und altdeutschen Sammlungen der Gebrüder Boisserée und des Fürsten Wallerstein fällt in diese Zeit. Direktor von Mannlich starb im Jahre 1822.

Schon im Jahre 1803 hatte Max I. Mannlich mit dem Auftrag betraut, Pläne für einen Galerieneubau zu entwerfen. Die Angelegenheit verschleppte sich aber damals. Im Jahre 1822 gewann dann der damalige Kronprinz Ludwig den Architekten Leo von Klenze für dieses Projekt. 1826 wurde der Grundstein zu dem jetzigen Gebäude gelegt, das im Jahre 1836 bezogen wurde. Die Art, wie Cantius von Dillis in dem Neubau die Bilder damals nach historischen Prinzipien ordnete und hängte, ist zum großen Teile bis heute aufrecht erhalten geblieben; eine einschneidende Änderung hat die damalige Anordnung der Bilder jedenfalls nicht erfahren. Die unmittelbaren Nachfolger von Dillis, die beiden Kunstmaler Clemens von Zimmermann (1848—1869) und Friedrich Foltz (1869—1875) haben als Direktoren der Pinakothek eine nicht ganz einwandfreie Bedeutung gehabt. Mehrere Mißstände, die sich unter der Leitung dieser beiden Malerdirektoren zugetragen hatten, bestimmten den Hof und die Regierung, künftighin keinen Künstler mehr mit der Leitung der Pinakothek zu betrauen. Im Jahre 1875 wurde Dr. Franz Reber zum Direktor der Pinakothek ernannt, der 32 Jahre lang treu und gewissenhaft dieses verantwortungsvolle Amt verwaltet hat. Gleichzeitig mit Reber trat Alois Hauser sein Amt als Restaurator an, dessen Verdienste um die Pinakothek weithin bekannt sind. Von 1855—1899 stand dem Direktor Professor von Reber der Freund

Arnold Böcklins, Dr. Adolf Bayersdorfer, als Konservator zur Seite, dessen Verdienste um die Galerie als Bilderkenner und Bilderfinder außerordentlich hoch anzusetzen sind. Sein Nachfolger wurde im Jahre 1903 Universitätsprofessor Dr. Karl Voll. Es würde zu weit führen, wollten wir an dieser Stelle die einzelnen Neuerwerbungen, die Reber, Bayersdorfer und Voll befürwortet und abgeschlossen haben, einzeln namhaft machen. Die Sammlung umfaßt jetzt 1434 Bilder.

Das Pinakothekgebäude ist im römischen Palaststil der Hochrenaissance gehalten. Die Architekturformen sind in grünlichem Donausandstein, die glatten Wandflächen in Backsteinrohbau ausgeführt. Auf der Attika der Südseite stehen 24 Standbilder berühmter Maler nach Modellen von Schwanthaler, von Meyer, Leeb u. A. Die Gemäldegalerie ist im oberen Hauptgeschoß untergebracht. Den ganzen Mittelraum und die Flügel dieses Hauptgeschosses nehmen die zwölf Hauptsäle ein, deren Kuppelgewölbe als Zopfgewölbe konstruiert und mit Stuckornamenten in gold und weiß dekoriert sind. Alle Säle, auch die sich westlich angliedernden drei Flügelsäle haben Oberlicht. Auf der Nordseite zieht sich eine Flucht von 23 kleinen Kabinetten entlang, die ihr Licht von der Seite erhalten. Die ganze Südseite zwischen den beiden vorspringenden Flügeln wird von einer Loggia eingenommen, die durch große Bogenfenster abgeschlossen ist. Die Wandflächen und Deckenkuppeln der Loggia sind mit ornamentaler und figürlicher Malerei reich geschmückt. Die Gemälde entwarf Peter Cornelius; sie illustrieren die Geschichte der Malerei im Norden und Süden.

Im Vorsale hängen die sechs lebensgroßen Ölbildnisse derjenigen Regenten aus dem bayrischen und kurpfälzischen Hause, die sich um Gründung und Vermehrung der Gemäldesammlung besonders verdient gemacht haben.



Marinus van Roymerswale. Der Geldwechsler.

Die Nordische Malerei von van Eyck bis Dürer.

Die ersten Säle der alten Pinakothek und die sich ihnen anschließenden Kabinette sind der germanischen Kunst eingeräumt, die, für jeden deutlich sichtbar, sich in zwei große Gruppen sondert, in die nordgermanischen Länder Hollands und der Niederlande und in die südgermanischen Länder, für die die Mainlinie die nördliche Grenze bildet. Der Rhein, die natürliche Verkehrsstraße zwischen dem Norden und Süden, schuf die Vermittlung zwischen diesen Ländergruppen. Köln war das Zentrum dieses Austausches, wo sich die Anregungen von Norden und Süden begegneten. Köln, das schon in der römischen Kaiserzeit wiederholt der Schauplatz wichtiger Ereignisse gewesen war, wurde auch frühe ein bedeutender Stützpunkt des Christentums und schon zu Ausgang des 8. Jahrhunderts von Karl dem Großen zum Erzbistum erhoben.

Die Kirche war im frühesten Mittelalter nicht nur die Beschützerin und Hegerin jeder Wissenschaft und jeglicher höheren gelehrten Bestrebung,

sondern auch die mannigfachen Kunstübungen fanden unter ihrem Schutze Aufnahme und Wartung. Aus den Klöstern gingen die Baumeister, Bildschnitzer, Glasmaler und Miniaturenmaler hervor. Die ersten Tafelmaler waren Klosterbrüder. Man muß versuchen, sich in den Geist jener Zeit zu versetzen. Im 14. Jahrhundert war das Christentum die Religion der göttlichen Liebe. Die Zeit war erfüllt von Himmelssehnsucht; Demut und inbrünstige Gottesminne hielten heilige Wacht in den Herzen der Menschen. In glühender Sehnsucht blickten die Sterblichen zu der reinen Gottesmutter auf und in mystischen Visionen sahen sie die Gebenedeite in einem verklärenden Strahlenkranze schweben. Die Sehnsucht dieser Menschen baute die himmelanstrebenden gotischen Dome, bemalte deren Gewölbe azurblau, besäte sie mit goldenen Sternen getreu den Versen im 148. Psalm: Sonn und Mond lobet den Herrn und alle Gestirne. In allen alten Domen steigt man beim Eintreten einige Stufen hinab, wodurch die Notwendigkeit der Demütigung vor Gott angedeutet wird, — so hat Alles und Jedes symbolische Bedeutung.

Und in diesen Domen, in denen die farbigen Fußböden, die tragenden Pfeiler, die leuchtenden Glasfenster und die Holz- und Steinbildwerke eine jubelnde Harmonie zum Lobe Gottes bildeten, hingen auch in stillen Kapellen alle jene Altarbilder, die aus der Architektur, für die sie empfunden, heute herausgerissen, in bunter Reihenfolge an den Wänden der Gemäldesammlungen hängen. Es ist erforderlich beim Betrachten dieser Gemälde, daß man sich die Stimmung einer gotischen Kirchenarchitektur vergegenwärtigt.

Das älteste Bild der Pinakothek ist die heilige Veronika, die das Schweißtuch Jesu, auf dem sich das dornengekrönte Antlitz des Erlösers abgezeichnet hat, vor sich hinhält, während an jeder Seite in den Ecken drei singende, kleine Engel

I, 1.

knien. Das Bild wird Meister *Wilhelm von Herle,* der von 1358—1378 in Köln nachweisbar ist, zugeschrieben, mit dem gleichen Rechte allerdings auch dessen Nachfolger *Hermann Wynrich.* Den Künstlern jener Zeit waren anatomische Studien fremd. Sie wollten überhaupt keine Menschen darstellen, sondern die Männer und Frauen der heiligen Legenden, die für sie über allem Irdischen in reinem und wonnigem Himmelsglanze schwebten. Etwas feierliches, hochfestliches mußte diese heiligen Personen umkleiden; ihre Gebärden mußten gemessen ernst sein, und auf ihren Antlitzen mußte sich ein seltener Glanz süßester Himmelswonne spiegeln. Man beachte, wie weltfremd die Künstler die Mienen und Gesichter der Heiligen darstellten; man beachte ferner, wie ruhig, sanft und gemessen alle Linien laufen, wie rein das Oval der Gesichter gehalten ist und wie zart und fein die Farben zu-



Wilhelm von Herle. Die hl. Veronika.

sammengestellt sind. Stark wird die feierliche Stimmung durch den Goldgrund betont, auf den alle Bilder dieser Zeit gemalt sind.,

Stephan Lochner, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Köln wirkte, ist in der Pinakothek reich und gut vertreten. Die schönsten Bilder Meister Wilhelms und Stephan Lochners hängen heute in Köln. Charakteristisch für Lochner ist in der Pinakothek die Muttergottes im Rosenhag: Maria sitzt auf einem gelben Kissen und hält das segnende Jesuskind im Schoße, während um sie herum vier Engel Blumen pflücken und sie ihr darbringen. I, 5.

Man beachte an den Bildern dieser frühen Meister die Freude an dem Blumenschmuck der Natur. Wie Kinder freuen sie sich an dieser bunten Herrlichkeit, an jedem einzelnen Blümchen, das sie mit kindlicher Liebe getreu abbilden, Maria zu Füßen, die Gottesmutter zu ehren. Die Freude an der bunten Blumenwelt ist im Norden stärker ausgebildet als in Italien, die Madonna im Rosenhag ist eine rein germanische Erfindung. Man vergleiche einmal Stephan Lochners Madonnenbildnis und Heiligenbilder mit den Arbeiten Giottos und suche die Wesensunterschiede der Kunst beider Länder schon an diesen ersten, frühesten Beispielen zu ergründen. Man ziehe dabei in Betracht die Unterschiede des Klimas und der Lebensgewohnheiten, die so sehr verschiedene Gebärdensprache in beiden Ländern und man wird vor allem erkennen, daß in Italien von Anfang an der Sinn für Formenschönheit, überhaupt die Formensprache entwickelter ist, während in den nordischen Ländern ein überschäumendes Maß seelischen Empfindens nach Ausdruck ringt. Wir dürfen auch nicht vergessen, wenn wir Giotto und Lochner vergleichen, daß Giotto 1337, Lochner dagegen erst 1451 starb; also über hundert Jahre später. Bestanden wohl Wechselwirkungen zwischen dem Süden und Norden,

so war doch von Masaccios bahnbrechenden Taten, die um 1420 entstanden, zu Lochners Zeiten davon noch nichts über die Alpen gedrungen. Eher läßt Lochner sich mit dem schwärmerischen Fra Giovanni Angelico vergleichen, der 1387—1455 in Florenz lebte, dem aber schon für die Komposition seiner Bilder oftmals die geistlichen Schauspiele als Anregung dienten. Nicht alle Bilder Lochners und seiner Schüler sind auf Goldgrund gemalt; einige Heiligenfiguren stehen schon auf dunklem Grund. Man betrachte diese Heiligendarstellungen und merke sich gleich hier die Attribute, die die Legenden den Heiligen zuerteilen. Daran wird man späterhin sofort die Einzelnen erkennen können.

Wir treten nun in den zweiten Saal und wenden uns dort zuerst den Meistern von Flandern und Brabant zu. Der Wunder größtes aus dieser Zeit ist das Genter Altarwerk von *Jan* und *Hubert van Eyck*. Die Pinakothek besitzt nur Kopien aus dem Jahre 1558 von Michiel van Coxie nach den beiden Flügelbildern des Genter Altars: Maria als Himmelskönigin in blauem, reich umsäumten Mantel und Johannis der Täufer in grünem Mantel über härenem Gewande, ferner die Kopie eines Christuskopfes nach Jan van Eyck aus der gleichen Zeit und als Schülerarbeit das Bildnis eines bartlosen Gelehrten mit einem Zirkel in der Rechten. Angesichts dieser unbeträchtlichen Vertretung der Gebrüder van Eyck in der Pinakothek erübrigt es sich, ausführlicher über sie zu sprechen. Es muß aber gesagt werden, daß die Brüder van Eyck die Maltechnik in ganz neue Bahnen lenkten dadurch, daß sie aus dem fetten, zähen Öl- und Firnißbindemittel ein durch Wasser mischbares, bis zu jedem Grade verdünnbares Malmittel zu bereiten lehrten, aus dem sich das Naß in Naß-Malen ergab, durch das ihre Bilder sowohl eine gesteigerte Haltbarkeit als auch eine neue, vorher nie gesehene

II, 97, 98.
3, 99.
2, 219.

Leuchtkraft der Farben gewannen. Die Erfindung der van Eycks bildete für Jahrhunderte das Fundament der Maltechnik im Norden wie im Süden. Das Hauptwerk der Gebrüder van Eyck, der Genter Altar, befindet sich heute in einzelnen Teilen verstreut in Brüssel, Gent und im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Jan van Eyck war weit gereist durch Italien, Spanien und Portugal. Die mannigfachsten Eindrücke erfüllten ihn; aus allen diesen bunten Erinnerungsbildern komponierte er seine Gemälde, in denen die vielgestaltige Flora des Nordens und des Südens unvermittelt nebeneinander blüht. Erkenntnisfreude können wir diesen Drang des Jan van Eyck nennen, alles während weiter Reisen selbst Gefundene und Gesehene auf seinen Bildern darzustellen. Daß auch die van Eycks nicht gerade vom Himmel fielen, hat der Wiener Gelehrte Dvořak bewiesen, der die unmittelbaren Vorgänger der van Eycks in französischen Miniaturen und Tapisserien entdeckte.

Unter den Nachfolgern steht *Hugo van der Goes* an erster Stelle, der von 1465 an in Gent tätig war und 1482, nachdem der Alkohol seinen Geist zerstört hatte, starb. Das einzige urkundlich beglaubigte Werk seiner Hand ist der berühmte Altar in den Uffizien, welchen der Künstler im Auftrage des Großkaufmanns Tommaso Portinari, der als Agent der Medici in Brügge lebte, für das Kloster Santa Maria nuova in Florenz gemalt hat. Dieses Wunderwerk gilt vielen Italienfahrern als der stärkste Eindruck, den die Arnostadt dem Kunstfreunde zu bieten vermag. Wer den Portinari-Altar in seinen einzelnen Schönheiten im Gedächtnis hat, wird unwillkürlich im ersten Saale unserer Pinakothek vor einem Bilde staunend stehen bleiben, das fälschlich den Namen Gerard Davids trägt und die Anbetung der Könige darstellt. Von links her bewegt sich der Zug auf die Gottesmutter zu, die, das Jesuskind im Schoße,

II, 118.

vor einer Ruine sitzt; neben ihr steht Joseph. Die Erinnerung hilft uns und gibt uns Vergleiche an die Hand. Das Strohbündel am Bildrand, die beiden schwebenden Engel gemahnen in der Zeichnung der Gesichter, in der Behandlung der Gewandfaltung und der Beleuchtungsprobleme deutlich an den Portinari-Altar; auch die scharfen Silhouetten der kahlen Bäume des Hintergrundes mahnen an den Geist jenes Florentiner Altars. Und nur Hugo van



Hugo van der Goes. Anbetung der hl. drei Könige.

der Goes hat in jener Zeit sich bewegende Gruppen so locker und bewegt zu komponieren verstanden. Rosen findet zwar in dem Bilde Davids Geist lebendig. Aber was Rosen als charakteristisch hervorhebt, gerade die hohen, entlaubten Bäume deuten auf Goes. Den lieblich-schwermütigen Landschaften Davids steht das Bild jedenfalls recht fern. Die Münchener Verkündigung, die in der scharfen, genauen Zeichnung, in der Hallenarchitektur, dem Faltenwurf der Gewänder und in der kleinen Vase mit den Lilien wohl auch an van der Goes erinnert, sagt uns von der gewaltigen Größe

3, 118.

des Meisters des Portinari-Altars nichts. Der herbe und kreidige Ton des Bildes wirkt kalt und unfreundlich.

In Brabant wirkte zur gleichen Zeit ein Meister, von dessen Lebensschicksalen und Entwicklung wir genauere Kunde haben und aus dessen Lebenswerk ein reicheres Maß beglaubigter Bilder auf uns gekommen ist. Die Bezeichnung Nachfolger des Jan van Eyck ist für *Rogier van der Weyden,* der um 1400 in Tournai geboren, 1464 in Brüssel starb, nicht ganz zutreffend. Von irgend welchen direkten Beziehungen Rogiers zu Jan van Eyck ist uns nichts überliefert; trotzdem aber ist der Einfluß Jans auf Rogier unverkennbar. Das Bild, der II, 100. Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend, welche ihm gegenüber in offener Halle unter einem Brokatbaldachin sitzt und dem Kinde die Brust reicht, überzeugt uns davon. Rogier folgt hier im ganzen Aufbau des Bildes von Eycks Madonna mit dem Kanzler des Louvre. Der Vordergrund ist der gleiche; auf beiden Bildern öffnet sich zwischen zwei gotischen Schmucksäulen die Aussicht auf einen kleinen Rasenplatz innerhalb der Stadtmauer, über deren Zinnen ein Mann und eine Frau in die belebten Straßen einer Stadt und auf ein Flußpanorama hinabschauen. Die Flußlandschaft mit ihren halbkreisförmigen Ufervorsprüngen ist bei Rogier schablonenhaft und ungeschickt, auf dem früheren Bilde des van Eyck dagegen bis in die feinsten Einzelheiten organisch empfunden und naturalistisch durchgeführt. In der perspektivischen Ausarbeitung des Bildes ist Rogier dem Jan van Eyck wesentlich überlegen; auch in der Zeichnung der Körper hat sich Rogier über die gotische Auffassung des Jan van Eyck zu einer freieren Behandlung der Formen durchgearbeitet, während andrerseits die klare Leuchtkraft seiner Bilder hinter van Eyck zurücksteht. Den jugendlichen Pathetiker sucht man in München vergebens. Der große

II, 101/103. Flügelaltar mit der Anbetung der Könige in der Mitte, der Verkündigung und der Darbringung im Tempel auf den beiden Flügeln ist eine ganz späte Arbeit Rogiers in einer abgerundeten, geklärten, milden Formensprache, die italienische



Rogier van der Weyden. Anbetung der hl. drei Könige.

Eindrücke in sich aufgenommen und verarbeitet hatte.

Rogiers Schüler war der liebenswürdige *Hans Memling,* der, zwischen 1430 und 1440 in Mainz geboren, um 1470 nach Brügge kam, wo er 1494 starb. Durch seine entzückende Schilderung der holden Ursulalegende ist sein Name bekannt. In der Danziger Marienkirche hängt sein berühmtes Jüngstes Gericht. Auf seinem großen Bild in der Pinakothek, genannt „Die sieben Freuden Mariä", das aus der Frauenkirche in Brügge stammt, erzählt er uns in einzelnen Szenen, die durch einen

gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund verbunden sind, das Leben der heiligen Jungfrau von der Verkündigung bis zu ihrer Himmelfahrt. Mag uns einzelnes in dem Bilde erfreuen, als ganzes ist es in der Anlage, in der Komposition und in der Landschaft unbeholfen und ungeschickt; außerdem ist auch in der Anwendung der Öltechnik sicher kein Fortschritt zu spüren. Der miniaturenhafte, illustrationsmäßige Charakter hindert eine einheitliche Wirkung. Auch Johannes der Täufer, der in einem roten Mantel über dem härenen Gewande in einer Felslandschaft neben einer Quelle sitzt, gehört nicht in die Reihe der besten Bilder dieses träumerischen Meisters. III, 115.

Gerard David ist in München nur mit einem Werkstattbild vertreten, das uns aber immerhin einen Eindruck seiner Art vermittelt. Als den Finder des deutschen Waldes erkennen wir den Meister auch hier. In einer lieblichen Waldeslandschaft sitzt die heilige Jungfrau inmitten der reinen Frauen, die, erkenntlich an ihren Attributen, still versonnen, sanft vor sich hinblicken. Die hohe Stirne der Frauen ist für David charakteristisch, ebenso wie die geschickte Gliederung der Gewänder. 3, 117.

Kräftiger, männlicher als Memling und David erscheint *Dierik Bouts,* der, nach 1400 geboren, bis 1475 in Löwen tätig war. Bouts ist in der Pinakothek glänzend vertreten. Er studierte unter seinem Landsmann Ouwater, bildete sich weiter unter Rogier, blieb aber immer eine kernige, feste Natur, die die Natur selbständig beobachtete und infolgedessen auch die Kunst wesentlich förderte. Felix Rosen hat uns nachgewiesen, daß Bouts die Landschaften auf den Flügeln des Tryptichons nach Motiven des Maastales aus der Nähe von Namur malte. Van Eyck stellte noch aus allen möglichen, oft sich widersprechenden Motiven Phantasielandschaften zusammen; Bouts malte vermutlich die 3, 107/109.

ersten Landschaften nach der Natur, verlegte als erster in seinen Bildern die Lichtquelle in das Bild selbst. Im linken Flügel dieses Altars, dem heiligen Christoforus, in der Mannalese und der Gefangennahme Christi rührt er zuerst an ganz neue Lichtprobleme, die zu lösen erst einer späteren Zeit vorbehalten war. Christoforus trägt das Jesuskind durch die Maas, die Korallen und allerhand seltsames Gestein an die Ufer spült. Die schwarze Nacht zieht schon von Osten herauf, während noch im Westen, kurz über dem Horizont hinter Dunstschleiern verhüllt, der goldene Sonnenball glüht, dessen letzte Strahlen sich im Wasser spiegeln. Auf die örtlichen und zeitlichen Vegetationsunterschiede nimmt auch Bouts noch keine Rücksicht; Erdbeeren, Schöllkraut, Hahnenfuß und Taubnessel, die mit peinlicher Sorgfalt durchgeführt sind, blühen auf dem Johannisflügel nebeneinander; Schnecken und Eidechsen kriechen über die Wege und das Gemäuer der Ruine, unter der auf dem Hauptbilde der Anbetung der Könige Maria mit dem Kinde sitzt. Holländische Gesichtsformen sowie

3, 111, II, 112.

3, 109.

3, 107.



Dierik Bouts. Der hl. Christoforus.

derbe und vierschrötige Gesten sind seinen Heiligenfiguren eigen; daneben verrät er eine kindliche Freude an Pracht und Prunk. In der Farbe wirken seine Bilder schon geschlossener; sie klingen zu einer Einheit zusammen.

Wir raten an den Werken der späteren Niederländer *Joachim Patinir*, dessen Schüler *Herrk met de Bles*, die allerdings als Vermittler zu den Landschaftern wichtig sind, schneller vorüberzugehen, während in diesen Räumen die Späteren Quentin Massys, Marinus van Roymerswale und Lucas van Leyden noch eine eingehendere Würdigung verdienen.

Lucas van Leyden (1494—1553) mit seinem III, 148/149. Lehrer Cornelis Engebrechtsj, das Haupt der Leydener Malerschule, ist in der Pinakothek mit einer Madonna in einer offenen Säulenhalle und einer Verkündigung vertreten. Beide Bilder sind zum größten Teile von späterer Hand ergänzt. Die schillernden Mitteltöne und das Andeuten von Gemütszuständen durch Bewegungen in den Körpern, das Luftige, Lockere in der Landschaft sind für Lucas charakteristisch, der, ein Zeitgenosse Dürers, uns mehrfach an den Nürnberger Meister erinnert. Lucas van Leyden bildet die Brücke zu Dürer, *Quentin Massys* dagegen führt uns einerseits hinüber zu Rubens und andererseits zu den Kleinmalern des Nordens. Inwiefern? Jeder Laie kann die Antwort den Bildern Massys abfragen. Man achte auf das Gegenständliche, zergliedere die Motive seiner Bilder. Sein Auge sieht nicht mehr das Einzelne; das Große, den heroischen Gesamteindruck zwingt er in seine Bilder. Das sagt uns die breit gemalte Pietà, in der zum ersten Male der II, 134. Leichnam Christi als Halbfigur lebensgroß dargestellt ist. Den Körper so in den Raum zu stellen, so abzuschneiden, war ein Wagemut ohnegleichen. In nichts erinnern seine Bilder mehr an die Miniaturmalerei; sie sind groß erfunden und breit gemalt, zusammengeschlossen zu einer leuchtenden Farben-

einheit. Den modernen Begriff des Valeurs können wir zum ersten Male diesen Bildern ablesen. Hier knüpfte Rubens später an. Das erste holländische Sittenbild sind die Steuereinnehmer von Quentin Massys. Das Gewöhnliche, Alltägliche wird der künstlerischen Darstellung für würdig erachtet: der Kaufmann bei seinen Geschäften und der Beamte in der Ausübung seiner Pflichten. Das großzügige Bildnis des Kanzlers Jean Corondelet ist in seiner freien und hohen Auffassung ein weiterer Beweis für die Stilwandlung, die sich seit den Gebrüdern van Eyck vollzogen hat und hinüberführt in eine neue Zeit. Quentin Massys starb siebzigjährig im Jahre 1530 zu Antwerpen. Sein Schüler *Marinus van Roymerswale,* dessen Tätigkeit in die vierzig Jahre zwischen 1520—1560 fällt, schreitet weiter auf den Bahnen seines Lehrers. Sein Geldwechsler im Innern eines Geschäftshauses (siehe die Abb. über diesem Kapitel) und sein Steuereinnehmer in der Amtsstube legen dafür Zeugnis ab. Diese Bilder erzählen uns auch mancherlei aus dem Volksleben jener Zeit.

II, 136.



Quentin Massys. Pietà.

II, 133.

3, 138.

II, 139.

Haben wir die Bedeutung jener Bilder in ihrem ganzen Umfang als Zeitdokumente und Grundlage

für das folgende Jahrhundert erkannt, so werden wir an den späteren Kleinmalereien Hollands und der Niederlande eine verständnistiefere, höhere Freude haben.

Doch wir müssen hier abbrechen und noch einmal zurück nach Köln, nach dem Köln, dessen Maler durch die Gebrüder van Eyck und deren Nachfolger mehr oder minder stark beeinflußt worden sind. Von Köln werden wir dann den Weg finden in das südliche Deutschland, dessen Kunst im dritten Saale konzentriert ist.

Wir verließen die Kölner Malerschule bei Stephan Lochner, der 1451 starb. Von 1463—1480 war in Köln der *Meister des Marienlebens* tätig, sogenannt nach den acht Passionsbildern, welche sich einst im Besitz des Stadtrates Jacob Lyversberg in Köln und seit 1864 im Wallraf-Richartzschen Museum zu Köln befinden. Der Name dieses Meisters, wie die Namen derjenigen Kölner Meister, die ihm nachfolgten, sind uns nicht überliefert worden; man hat sich damit geholfen, daß man sie nach ihren Hauptwerken benannte. Diese ganze Gruppe ist in München hervorragend gut vertreten. Der Meister des Marienlebens, dessen Tätigkeit vier Jahre vor dem Tode Rogier van der Weydens anhebt und mit der des ebenfalls älteren Dierik Bouts zum Teil gleichzeitig fällt, zeigt sich in der Farben- und Formensprache von dem Brabanter, in seinen Kompositionsmotiven mehrfach von dem Holländer abhängig. Man vergleiche Rogiers Anbetung mit Mariä Tempelgang, Bouts Anbetung mit der Vermählung Mariä. Aber auch Lochners versonnene Seele spüren wir in seinen Bildern. Äußerlich zeigt sich das im Goldgrund, zu dem dieser Meister, um die weltfremde Feierlichkeit seiner Bilder zu erhöhen, wieder zurückkehrte. An den hageren, knochigen Händen, den streng geschnittenen Formen und den überhohen Stirnen erkennen wir am besten die Arbeiten seiner Hand. Niemand wird sich dem

1, 24.
1, 25.

überirdischen Zauber dieser Bilder, der wie gedämpfter Orgelklang das erste Kabinett unserer Galerie erfüllt, zu entziehen vermögen. Ein gut Teil mittelalterlicher Gottesschwärmerei ist hier noch lebendig. Der erwachende Geist der neuen Zeit dagegen spricht aus den Werken des *Meister der heiligen Sippe,* der, seit 1486 in Köln nachweisbar, mit einer Beschneidung Christi und einer Anbetung der Könige in der Pinakothek vertreten ist. Manch Einer wird sich vielleicht an die Darstellung der Barbara und Dorothea mit dem Kinde im Kölner Museum erinnern. Die Figuren haben sich gegenüber denen seines Vorgängers kaum verändert; die Stirn der Frauen ist womöglich noch gewachsen. Neu ist in seinen Bildern die Behandlung der Landschaft, zu der er ein viel natürlicheres Verhältnis unterhielt. Er malte Bäume und bunte Blumen, Lippenblütler und Hahnenfuß inmitten dichter Grasbüschel in realistischer Treue; sein Himmelsgärtlein ist von dieser Welt. Das schwere Gold hat sich gehoben; lichtblau strahlt der Himmel. Der *Meister von Sankt Severin*, der ungefähr gleichzeitig mit ihm wirkte, ist nicht so vollkommen vertreten. Man erkennt ihn an den ältlichen Gesichtszügen seiner Gestalten und der weiterschreitenden Realistik der Landschaft. Unverkennbar hebt sich aus diesem Kreise der *Meister des Bartholomäus-Altars* heraus, von dem man in München einen klaren Begriff bekommt. Vermutlich ist er aus Oberdeutschland gebürtig und hat unter Schongauer das Malen gelernt. Jedenfalls zeigen manche seiner Bilder Verwandschaft mit Schongauer. Besonders die Engel und das Christuskind auf Schongauers Madonna in der Münchner Sammlung Sepp berühren sich mit den Engeln und dem Kinde auf der Anbetung der Hirten des Kölner Meisters in der Sammlung Hainauer in Berlin. Es scheint nicht zutreffend, in ihm einen Spötter der Frömmigkeit, in seinen bizarren

II, 43.
II, 47.
II, 41, 42.

Heiligengestalten in künstlichen Stellungen Koketterie und Karrikatur zu erblicken. Absichtliche Ironie lag jener Zeit fern. Auch dieser Meister strebte nach Lieblichkeit; auch seine Seele glühte in Frömmigkeit. Aber ein Zwiespalt ging durch seine Natur. Der Heimat entrissen, ein Bewunderer seiner Kölner und niederländischen Zeitgenossen vermochte er nicht seine derbe, harte, süddeutsche Natur mit der träumerischen Weichheit und sanften Farbenglut zu einer Einheit zu verschmelzen. Teilweise denkt man vor seinen Bildern an schwäbische Holzplastiken. Die geschickte Eleganz in seinen Bildern ist niederrheinisch. Das Knorrige, Herbe, Biedere des Süddeutschen steht unvermittelt neben dem Lyrischen, still Sinnigen, das er zu erreichen sich



Meister des Bartholomäus Altares.
Drei Heilige.

müht und dabei oft in diesem Streben künstlich, unecht, frömmelnd statt fromm, ja fast komisch wirkt. Das Ungelöst-Problematische in seinen Bildern läßt ihn unserer Zeit besonders wert erscheinen. Höchst merkwürdig ist — auch eine Verquickung norddeutscher und süddeutscher Art — die kühle Skala seines Kolorits in Blau und Grau, Rosa, Grün und Gold. Die drei Bilder des Meisters des Bartholomäus-Altars, auf dessen Hauptbild der hl. Bartholomäus mit Buch und Messer dargestellt ist, hingen ursprünglich in Santa Columba in Köln. Als der Letzte in dieser Reihe ist der *Meister des Todes der Mariä* zu verzeichnen, der

II, 57/58.

auch in München gut vertreten ist (tätig von 1510 bis 1530). Der Geschmack in den Kostümen, der Aufbau des Totenbettes der Maria zeugen für den starken Einfluß aus den nördlichen Küstenländern, dem Köln schon damals erlag; die Landschaften auf den Flügeln sind mit Quentin Massys landschaftlichen Darstellungen zu vergleichen. Die Stifterbildnisse auf den Flügeln korrespondieren mit den Stiftern des Lübecker Memling-Altars. In *Barthel Bruyn* (1493—1557), der wie ein Sammelbecken der verschiedenartigsten Einflüsse des Nordens und des Südens erscheint, klingt die blumenzarte Kunst der erdentrückten Gottesschwärmer des Mittelalters in charakterlose Hohlheit aus. Bruyn, von dem die Pinakothek so viele Bilder birgt, ist der letzte Sproß der Kölner Malerschule.

11, 75/79, 84/87. 2, 68/74, 80/83, 88/90.

Wir treten nun in den dritten Saal, zu dem wir die Kabinette vier und fünf hinzuziehen müssen. Keine der größten Galerien der Welt bietet uns einen so weitgespannten Überblick über die oberdeutsche Malerei um 1500 wie die Pinakothek in München. Diejenigen Kunstfreunde, denen an einem abgeschlossenen Entwicklungsbilde dieser Malerschulen gelegen ist, sollten die sehr lohnenswerten Abstecher nach Augsburg, Ulm und Nördlingen an ihren Münchner Aufenthalt angliedern. Für alle süddeutschen Malerschulen jener Zeit ist der starke Einfluß der zeitgenössischen Holz- und Steinskulptur auf die Malerei charakteristisch. In der süddeutschen Kunst sind die geschnitzten Altäre eine sehr wesentliche Erscheinung. Im südlichen Deutschland waren viele Maler gleichzeitig Bildhauer; das erklärt die Zusammenhänge beider Kunstgattungen. Auch Kupferstich und Holzschnitt, die man oft zu Vergleichen heranziehen muß, stehen hier in enger Verbindung mit der Tafelmalerei.

Kolmar im Elsaß war im 15. Jahrhundert eine Kunststätte, in der *Martin Schongauer* sich hervortat. Berühmt ist seine Madonna im Rosenhag in

St. Martin in Kolmar. Die Geburt Christi in der Pinakothek lädt zum Vergleich ein mit älteren Miniaturen und mit eigenen Kupferstichen des Meisters. Mancherlei mahnt auch an Rogier. Auf seinen Andachtsbildern ist die Pfingstrose ständig zu finden. Dieses mittelalterliche Heilmittel gegen Wochenbettfieber blüht immer zu Füßen der Gottesmutter.

5, 174.



Martin Schongauer. Geburt Christi.

Aus Ulm, dem zweiten süddeutschen Kunstbetriebsgebiet, das für den Geist der neuen Zeit im 15. Jahrhundert der Ausgangspunkt für ganz Schwaben war, fehlen die ältesten Meister Lucas Moser und Hans Schüchlin in der Pinakothek. Dafür ist *Bartholomaeus Zeitblom* (1484—1518), eine ganz abgeschlossene Erscheinung ohne Entwicklung, mit drei Heiligenfiguren vertreten, deren empfindungsvoller, verinnerlichter Ausdruck und ruhige Linienschönheit den schlichten, süddeutschen Volkscharakter versinnbildlichen. Unter Einflüssen des älteren Holbein in Augsburg einerseits und Zeitbloms andrerseits stand der Ulmer *Martin Schaffner* (tätig zwischen 1508 und 1535), der in seiner weiteren Entwicklung, in der wir ihn in der Pinakothek

5, 175, 176.
4, 177.

kennen lernen, auch starke italienische Eindrücke in sich aufgenommen hat. Die vier Orgeltürblätter mit ihren hohen, luftigen Renaissancehallen sagen uns das. Schaffner war noch in allen Ausdrucksformen zu sehr an das Typische gebunden, so daß sich vor seinen Bildern noch nicht von einem Individualstil sprechen läßt. Zu selbständiger Durchbildung des italischen Einflusses gebrach es seinem Wesen an Persönlichkeit und charakteristischer Schärfe. Über diese dogmatischen Grundsätze der Entwicklungstheorie lese man einmal Carl Justi in Muße nach (Velasquez Bd. I S. 120).

III, 214/216.

In Augsburg knüpfte die Entwicklung an die Ulmer Kunst an; und bald übernahm Augsburg die Führung. *Hans Holbein der Ältere* (um 1460—1524), der von Zeitblom und Schongauer ausging, wurde der Organisator der schwäbischen Kunst, rasch in der Arbeit, umfangreich in der Werkstatt. Die bedeutendsten Arbeiten seiner Frühzeit sind die Basilikenbilder von S. Maria Maggiore und San Paolo für die Katharinenkirche in Augsburg. Sie sind frei und beweglich in der Darstellung. Das kann man auch von den 16 Tafeln des Kaisheimer Altars in München sagen,

III, 193/208.

Hans Holbein d. Ä. Martyrium des hl. Sebastian.

die roh und derb in der Auffassung allerdings flüchtiger gearbeitet sind. Man vergleiche nun im Einzelnen und im Ganzen diese für die frühe Augsburger Schule charakteristischen Tafeln mit dem lieblich schönen Sebastiansaltar seiner Spätzeit von 1515 aus S. Salvator in Augsburg. III, 209/211. Dort harte, schrille Töne — hier eine weiche Milde; nur 13 Jahre liegen zwischen diesen beiden Werken. Die abgeklärte Ruhe in der Komposition, die weiche, sinnliche Farbenschönheit, die Individualisierung der Köpfe, die Umrahmung der Bilder, die Pilaster und Säulen mit Rundbogen, die Sockel und Friese mit Blattornamenten lassen vermuten, daß Holbein in Venedig war. Die Frische seines Wesens ermöglichte ihm die Anpassung an die Wandlung des Zeitempfindens um 1506, um darin dann noch einmal sein Persönlichstes zu geben. Es lag in dieser Umwandlung seines Wesens kein Treubruch; er blieb trotzdem er selbst. Der Deutsche hat die romanischen Einflüsse völlig in sich verarbeitet. In den syphilitischen Geschwüren des Kranken zu Füßen der Elisabeth auf dem rechten Flügel kommt sogar der fanatische Realist wieder zum Durchbruch. Dieses glanzvolle, schöne Tryptichon zeigt uns, was die schwäbische Kunst in einem Jahrhundert erarbeitet hat. Sie errang durch den Sohn des älteren Holbein internationale Bedeutung, auf dem England seine erste Kunst aufbaute. Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeigen fast alle schwäbischen Meister ein Schwanken in der Farbe, ein Tasten und Suchen an der eigenen Farbenskala; so auch *Hans Burgkmair* (1473—1531). Er ist noch mehr wie Hans Holbein d. Ä. in reiferen Jahren der Träger der italienischen Einflüsse gewesen. Abgeschlossene süddeutsche Heimatluft atmet noch das Porträt seines Lehrers Martin Schongauer in braunem pelzgefütterten Rock von 1483. Allerdings ist der Meister von Anfang an freier, frischer 5, 220. und weltlicher als die andern, wächst darum später

auch leichter in die italienische Renaissance-Atmosphäre hinein. In seinen frühesten Bildern ist er wie die Übrigen noch in der ins Große übersetzten Miniaturmalerei, befangen; eine Tradition, die über hundert Jahre die Geister in ihrem Bann hielt. Am besten verfolgt man seine Entwicklung der Frühzeit an den Basilikendarstellungen in der Augsburger Galerie, in der er vom gotischen Barok in den freieren Renaissancestil übergeht und allmählich die mittelalterliche Sprache ganz abstreift. Schon in diesen von 1501—1504 entstandenen Bildern spürt man italienische Einflüsse, die vielleicht von einer damaligen Reise Burgkmairs nach Italien herrühren, möglicherweise aber auch auf den Aufenthalt Jacopo de Barbaris in Augsburg um 1500 zurückzuführen sind. Burgkmair hat gerade sehr häufig Dank seiner lebhaften Phantasie nach Beschreibungen gezeichnet wie beispielsweise auch jenen Indianer aus seiner Ursulalegende von 1504 in Augsburg. Teilweise wird auch die exotische Landschaft auf dem Bilde „Johannes auf Patmos“ (ein Lieblingsthema vom Ausgang des Mittelalters)

III, 222.



Hans Burgkmair. Bildnis des Malers Martin Schongauer.

nach Beschreibungen entstanden sein, die man mit dem gleichen Motiv auf der Augsburger Lateranbasilika vergleichen möge. Auf dem Münchner Bilde entfaltet sich neben Tausendschön und Dattelpalmen die ganze südländische Fauna, die mehr als das Resultat der damaligen Beschreibungen Amerikas erscheint, als das Resultat eines Aufenthaltes in Italien. Doch es steht fest, daß Burgkmair damals schon in Italien gewesen war; die Farben erinnern auch deutlich an Venedig. Eine begeisterte Huldigung an Carpaccio, die an Selbstentäußerung streift, ist Burgkmairs Bild der Königin Esther, die in einer prunkvollen Renaissancehalle vor dem Throne ihres Gemahls Ahasver kniet, um Gnade für die Israeliten zu erflehen. Der Künstler malte dieses Bild drei Jahre vor seinem Tode in Venedig. Welch einen weiten Weg in der Wandlung seines künstlerischen Stiles legte er in seinem 58 Jahre langen Leben zurück! III, 225.

Von dem großen Tiroler Meister *Michael Pacher* bekommt man durch die beiden Altarflügel in der Pinakothek keine abgerundete Vorstellung. In Augsburg und St. Wolfgang kann man ihn erschöpfender studieren. Als Besonderes bemerkt man an ihm die überlebensgroßen Figuren, die plastisch-anatomisch durchgeführt sind, den großen Schwung in den Linien der Gewandung und die reiche und großartige Fältelung, die schönen, perspektivischen Wirkungen und die klare Raumeinteilung, die an Mantegna gemahnen, endlich eine hinreißende, seelische Vertiefung im Ausdruck. III, 297a, b.

In Memmingen wirkte *Bernhard Strigel,* der sich bis an sein Lebensende, obwohl er erst 1528 starb, frei hielt von allen transalpinen Einflüssen. Zeitblom und Burgkmair waren seine Lehrer. Nüchtern, vierschrötig und schwerfällig ging er in den Fußstapfen Zeitbloms seinen Weg. 183 191.

Ein gut Teil unerforschter Kunstgeschichte steckt in dem der Universität München gehörenden

5, 292a. Altar von *Ulrich Apt,* der zwischen 1486 und 1532 in Augsburg lebte. Die großen, lebendigen Gestalten und die schönen Farben geben dem Bilde einen eigentümlichen Reiz. Das Weiherschloß im Hintergrunde — ein ständiges Requisit Memlings — kann bei diesem echten schwäbischen Meister kaum als eine typische Kulisse gelten wie in den Niederlanden; hier ist es wohl eine persönliche Naturschilderung wie auch die zahlreichen, botanisch-genau gezeichneten Kräuter. Eine empfin-
5, 292. dungsreiche Beweinung Christi wird demselben Meister zugeschrieben. Zwischen beiden Bildern klafft eine Fremdheit; auch die heftig bewegte Kreuzigung in Augsburg läßt sich schwer unter denselben Meister einreihen.

Die oberbayerischen Schulen des 15. Jahrhunderts, die man am besten in der Galerie zu Schleißheim studiert, zeichnen sich durch derbe Urwüchsigkeit und brutale Rohheit aus, wie wir sie sonst nirgends finden. Scharf ausgesprochene Charaktere begegnen uns hier nicht. Tirolische Einflüsse treten in Bayern besonders lebhaft auf, mehr noch als schwäbische, was sich durch die Feindschaft der Bayern und Schwaben einigermaßen erklärt.

Auch Regensburg ist eine Kunststätte jener Zeit. In dieser streng katholischen Stadt wirkte Einer, der ganz selbständig aus der Geschlossenheit der religiösen Konventionen des Mittelalters herauswuchs, die Motive der heiligen Legenden verweltlichte: *Albrecht Altdorfer* (1480—1538). Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts schuf in Antwerpen Quentin Massys das erste Genrebild und gleichzeitig Albrecht Altdorfer in Regensburg das erste, reine Landschaftsbild, d. h. die Kunst beginnt aus der Abhängigkeit vom christlichen Dogma herauszugleiten und nach Dingen zu greifen, die diese Welt erfüllen, sie sich unterzuordnen, bis dann später auch sie sich wieder als starre

Dogmen erweisen, die immer von neuem in immer veränderter Gestalt die Kunst in Knechtschaft zu verketten suchen, so daß sich in gewissen Zwischenräumen in der Entwicklung beständig das Suchen nach Befreiung aus erstarrten Weltbegriffen erneut.



Albrecht Altdorfer. Susanna im Bade.

Diese Landschaft von Altdorfer ist also ein wichtiges Bild, ein Markstein in der Kunstentwicklung, das Bild, von dem eine historische Würdigung der modernen Landschaftsmalerei auszugehen hat. Auch auf seiner Darstellung des hl. Georg ist ihm das Motiv Nebensache, dient ihm nur als Staffage zu

5, 293.

5, 288.

einem stimmungsvollen Waldinnern. Die Weltfreude, die aus diesen duftigen Waldbildern spricht,
4, 289. ist noch gesteigert in dem Bilde: Susanna im Bade. Auf blumigem Rasen vor einem prunkvollen Palast in südlich-phantastischer Architektur sitzt Susanna in reichem Kleide und badet sich ihre Füße. Sonnige Heiterkeit und leichtbeschwingte Lebensfreude sprechen aus der Auffassung dieses Motivs und seiner Verarbeitung. Wie Dierik Bouts 50 Jahre früher, mühte sich auch Altdorfer, die mannigfachen Licht- und Tages- und Nachtstimmungen darzustellen. Doch er ist darin viel beweglicher und reifer, weil er schon Matthias Grünewald, dem größten deutschen Maler jener Zeit, nacheifern konnte, der sowohl in der Raumbehandlung, wie in seiner weit ausschwingenden Phantasie, besonders aber in seiner Lichtmalerei und seiner Verwertung des Lichtes als beseelten Stimmungsfaktor seiner Zeit neue Schönheiten offenbarte. Grünewalds Ruhm klang im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch die süddeutschen Lande und riß alle Maler mit sich fort. Der Gebirgsprospekt mit dem glühenden Ball der aufsteigenden Sonne
4, 290. auf der grandiosen Alexanderschlacht von Altdorfer gemahnt uns direkt an Grünewald. Man vergleiche diese prächtigen Lichteffekte mit Dierik Bouts beiden Altarflügeln und messe den Fortschritt ab, den Altdorfer in der Behandlung atmosphärischer Lichteffekte machte. Der sorgfältige und dünnpinselige Miniaturstil der alten Regensburger Schule kommt in den vielen tausend Kämpfern zu Fuß und zu Roß auf diesem Bilde, das den Sieg Alexander des Großen über Darius in der Schlacht bei Arbela
5, 291. darstellt, zum Durchbruch; auch in der Verherrlichung Mariens klingt das Mittelalter endgültig aus. Altdorfer steht im Schnittpunkt zweier Zeitalter.

Sein größerer Kolmarer Zeitgenosse, *Matthias Grünewald*, hat keine Konzessionen an seine Zeit gemacht, drang kühn vorwärts und hat durch sein

Temperament, durch die Kraft seiner Sprache die Menschen mitgerissen und die Kunst seiner Zeit gewaltig gefördert. Darum verehren wir ihn als den größten Maler dieser Epoche. Alljährlich ziehen Tausende von Deutschen über die Alpen, um Italiens große Kunst zu studieren und zu genießen; nie aber hörte man von deutschen Pilgerzügen nach Kolmar zu dem höchsten Wunderwerk des glänzendsten Malers ihres eigenen Landes. Wer Matthias Grünewald in seiner ganzen Bedeutung kennen lernen will, muß nach Kolmar im Elsaß gehen und dort im Museum den Isenheimer Altar sehen.



Matthias Grünewald. Die hl. Mauritius und Erasmus.

Die Bekehrung des heiligen Mauritius in der Pinakothek, das Mittelstück eines Altars für die Stiftskirche zu St. Moritz und Maria Magdalena in Halle, läßt uns wohl den lapidaren Stil, seine weiche und flüssige Pinselführung erkennen; von der Schwungkraft seiner Phantasie, von seiner leuchtenden Lichtdichtung aber sagt uns diese Tafel nichts. Man werfe einen Blick hinüber zu Schaffner und Holbein und wird dann im Gegensatz zu der Trockenheit jener Meister sich doppelt erfreuen an

III, 281.

Grünewalds großer und freier Art zu komponieren, an seiner weichen, üppigen, schmelzenden Farben- und seiner monumentalen Gebärden-Sprache. Und wie eilt er in dem koloristischen Streben seiner Zeit voraus. Die Tonskala dieses Bildes will uns wie eine Ouverture zu Velasquez erscheinen. Man vergleiche weiter die einfache Größe und den Faltenwurf der Gewänder mit der viel unfreieren Gewandbehandlung auf Dürers Apostelbildern. Das Bild wurde zwischen 1521 und 1525 gemalt. Der Maler dieser Tafel verdient, ein Genie genannt zu werden, denn er stand hoch über seiner Mitwelt, zwang die Zeit zu sich herauf, wie er uns auch heute noch zu packen vermag, weil er im höchsten Sinne zeitlos war. Von seinen Lebensschicksalen ist uns wenig bekannt. Seine Zeit war nicht reif für ihn; darum wurde er so bald vergessen.

Hans Baldung Grien (1477—1545), der in der Pinakothek mit zwei an Dürer gemahnenden Bildnissen vertreten ist, ließ sich besonders von Grünewald stark beeinflussen, wie uns am besten seine Kreuzigung im Dome zu Freiburg lehrt.

4, 286.
5, 287.

Lucas Cranach (1472—1553) ist eine Begabung, die sich in ihren Anfängen mit Altdorfer berührt, ihm oft gleichwertig erscheint, dann aber in der kunstfremden Hochburg des Protestantismus in trockener Langeweile versandet und durch fabrikmäßige Wiederholungen in seiner Werkstatt künstlerisch gänzlich verkommen ist. Maria mit dem Kinde gehört in seine früheste und beste Zeit; auch die Akte: Adam und Eva zeigen noch künstlerische Qualitäten, aber die Lukrezia stimmt sowohl durch ihren mißglückten Körperbau wie durch ihre affektierte Grazie fast ärgerlich. Die Ehebrecherin vor Christus, eines seiner bekanntesten Bilder mit einem neutestamentlichen Motiv ist durch Restauration sehr entstellt, läßt aber auch abgesehen davon keine reine Freude aufkommen.

5, 270.
4, 277.
III, 271.
III, 278.

Es bleibt noch die fränkische Schule zu be-

trachten mit ihrer Zentrale: Nürnberg. Als Nürnberg im 14. Jahrhundert rasch und glücklich emporblühte, war es keine Kunststadt, sondern eine Stadt des Handwerks und des Handels. Ein materieller Grundzug war in der städtischen Kultur Nürnbergs das Wesentliche. Das zünftische Leben beherrschte die gesamte gewerbliche Arbeit, zu der auch das Malerhandwerk gehörte. Henry Thode hat es unternommen, aus der älteren Nürnberger Malerei Meister heraus zu konstruieren, während diese Bilder aber nicht von einem Meister herrühren, sondern •Zunft- und Gildenbilder waren. *Hans Pleydenwurff* ist allerdings durch Thodes Forschungen eine wirkliche künstlerische Persönlichkeit geworden. Bis 1472 ist er in den Registern nachzuweisen. Seine Bilder, in denen man nieder- III, 233. ländische und süddeutsche Einflüsse nebeneinander bemerkt, sind trocken, nüchtern und spießbürgerlich. Nach seinem Tode heiratete sein Geselle *Michael Wolgemut* (1434—1519) seine Witwe und führte das Geschäft fort. Das war ein ganz allgemeiner III, 229/232. Brauch, den Altgesellen in den Besitz des Geschäftes zu setzen. In dem Porträt Wolgemuts von Dürer (5, 243.) erkennen wir vor allem ein kaufmännisches Talent. Er erinnert an Gottfried Kellers Habersaat im grünen Heinrich. Wolgemut kann nur als ein Typus jener Handwerksmeister gelten, durch die Nürnberg groß geworden ist. Es war sein Prinzip, dem Publikum grobe und gleichmäßige Waare zu bieten. Dadurch, daß er immer verschiedene Gesellen und Schüler hatte, entstanden in seinen Bildern immer neue Variationen. In gewissem Sinne ist Wolgemut nur der Sammelname für mannigfache Einzelschöpfungen, deren Autoren uns namentlich unbekannt sind. Es waren außer Porträts größtenteils Heiligenbilder, die unter Aufsicht der Meister in den Malerwerkstätten entstanden. Aber die Zeit wandelte sich. Das Bildungsmonopol der Geistlichkeit sank dahin. Die Laien wuchsen heraus

aus dem engen Dogmatismus der Kirche; eine Sucht nach Lebensfreude erfüllte jubelnd das Volk. In den Volksliedern, den Volksbüchern, in der Schwarzweißkunst und in der Malerei dringt der volkstümliche Geist der Zeit durch, der nach natürlichen Lebensfreuden greift. Die Natur wird dem Menschen wieder zur herrlichen Gotteswelt. Häusliche Geselligkeit, Lebensfreude und Festesfrohsinn, sorglose Jugend, Wein und schöne Mädchen, Geld und Gut — das sind die Dinge, nach denen jetzt der trachtenden Menschheit der Sinn steht. Überall sieht man werdenden Fortschritt, lebendige Regsamkeit und wachsenden Wohlstand und ein Sichbefreien vom kirchlichen Druck und Zwang. Droben im Norden Deutschlands steht Luther auf. Ein tiefer Widerspruch klaffte zwischen der Kirche, der geistigen Hauptmacht des Mittelalters, und dem neuen Bildungsideal.

Im Schnittpunkt dieser beiden Zeitalter, des Mittelalters und der Renaissance, wächst *Albrecht Dürer* in Nürnberg auf, eine Persönlichkeit, in der alle Fäden dieser Zeit zusammenlaufen. Es ist unmöglich, Dürer vollständig kennen zu lernen durch das Studium seiner Ölgemälde. Sein Letztes, Tiefstes und Bestes gab er uns in seiner Griffelkunst und in seinen Tagebuchaufzeichnungen; in seiner Schwarzweißkunst und in seinem Tagebuch lernen wir erst den bedeutenden Menschen Albrecht Dürer kennen und schätzen. Seine Malerei ist nur ein bescheidenes Teil in seinem Schaffen, und in seiner Malerei wächst er weder über das beschränkte Stoffgebiet der Periode vor ihm hinaus, noch erreicht er jene schwellende Farbenfreude Grünwalds oder gar der Venetianer. Nach seiner Malerei allein beurteilt, dürften wir ihn nicht ohne ungerechte Deutschtümelei den größten deutschen Künstler des Reformationszeitalters nennen.

Albrecht Dürer wurde 1471 als der Sohn eines Goldschmiedes in Nürnberg geboren, lernte zuerst

im Hause seines Vaters die Goldschmiedekunst und trat 1486 bei Michael Wolgemut in die Lehre. Von April 1490 bis Mai 1494 finden wir ihn auf der Wanderschaft in Kolmar, Basel, Padua und Venedig. Im Juli 1494 heiratete er in Nürnberg. Von Ende 1505 bis Anfang 1507 war Dürer zum zweiten Male in Venedig. 1520—1521 reiste er nach den Niederlanden, und 1528 starb er 58jährig in seiner Vaterstadt.

Das in Leimfarben gemalte, stark beschädigte und mehrmals übermalte Bildnis Jacob Fuggers, des Reichen, die beiden Innenflügel des Jabachschen Altars mit der falschen Signatur und die Mutter Gottes in einer Nische aus Dürers Werkstatt scheiden als unbeträchtlich für unsere Betrachtung aus. Von Bildnissen birgt die Pinakothek aus seinen Jünglingsjahren das Porträt des Oswald Krell. Es trägt die Jahreszahl 1499 und ist das erste, das Dürer als Auftrag aus den Kreisen der Nürnberger Bürgerschaft malte. Es zeigt schon ganz den männlich starken Typus des Renaissancemenschen. Auch Dürers strenge Wahrheitsliebe spricht sich schon in diesem Bildnis aus, die allerdings zwingender in dem berühmten Selbstbildnis zum Ausdruck kommt, das leider durch mehrfache Übermalungen gelitten hat. Die Inschrift ist inhaltlich wohl echt, aber nicht von Dürer selbst mit Staubgold auf den Bildgrund aufgetragen; sie lautet zu deutsch: Albrecht Dürer aus Nürnberg habe mich selbst hier mit naturgetreuen Farben abgemalt im 28. Lebensjahr. In der Reihe der Selbstbildnisse aus den Jahren 1484 (Albertina, Wien), 1493 (Sammlung Felix, Leipzig), 1498 (Uffizien, Florenz), 1500 und 1520 (Bremen, Kunsthalle, Prado, Madrid) nimmt das Münchener Porträt die vierte Stelle ein. Die Farbe ist ganz dünn aufgetragen, so daß an vielen Stellen noch die feine mit dem Metallstift aufgetragene Unterzeichnung sichtbar erscheint. Die lebenslustig aufgeworfenen Lippen, die weich

4, 249.
5, 245/246.
4, 250.
5, 236.
5, 239.

vertriebenen grauen Schatten im Fleische, das reiche, braune, sorgfältig gekämmte Haar sind für Dürer charakteristisch. Die uniforme Steifheit verschwand mehr und mehr aus dem Leben, und die Persön-



Albrecht Dürer. Selbstbildnis.

lichkeit drängte sich mehr in den Vordergrund. Selbstbewußtsein, Stolz, eine starke individualistische Färbung der Seele spricht aus diesem Bildnis und doch auch wieder eine gewisse Steif-

Albrecht Dürer. Lucas Paumgartner.



Albrecht Dürer. Stephan Paumgartner.

heit, die an den fernen Stil der frühvenetianischen Mosaikbilder des Mittelalters gemahnt. Je tiefer wir uns in dieses Dürersche Selbstbildnis versenken, um so typischer wird es uns für den Geist jener Zeit erscheinen; den gewaltigen seelischen Zwiespalt, den die Laienkultur im Kampfe gegen die Kirche schuf, können wir aus diesem einen Künstlerdokument herauslesen. Der bartlose, knochige

5. 237. Kopf seines Bruders Hans stammt aus demselben Jahre. Das lebensvolle Porträt seines greisen

5, 243. Lehrers Wolgemut malte Dürer im Jahre 1516, drei

III, 240/242. Jahre vor dessen Tode. Der Paumgartner-Altar, aus der Katharinenkirche in Nürnberg stammend, ist das früheste Altarbild Dürers in der Pinakothek; es ist im Jahre 1903 auf Veranlassung des Konversators Professor Voll von Professor Alois Hauser in seiner ursprünglichen Fassung wieder hergestellt. Man vergleiche die beiden Ritter mit den schmucken Netzhauben, Stephan nnd Lukas Paumgartner als St. Georg und St. Eustachius dargestellt, die auf hellem, steinigem Erdstreifen vor einem dunklen, leeren Hintergrund stehen, mit den Apostelfiguren gegenüber und messe den Weg ab, den Dürer in fast 28 Jahren zurücklegte. Welche statuarische Würde und welche prächtige Plastik hat der junge Dürer schon hier erreicht, der erste Ansatz zu der monumentalen Wucht der Apostelfiguren, daneben dann das anmutige Idyll auf dem Mittelbilde dieses Altartryptichons; darin das gleiche Ringen nach der Lösung der Probleme, die ihm die Raum- und Luftperspektive stellten, wie auf der im Jahre 1500

III, 238. gemalten Beweinung Christi, die machtvoll im Gesamteindruck, mannigfach und reich im einzelnen, nur ein wenig zu gedrungen, in dem Pyramiden-

III, 244. aufbau der Gruppe ist. Der Selbstmord der Lukretia aus dem Jahre 1518 ist in dem frostigen Fleischton wie auch in der ganzen Auffassung wenig erquicklich, nur interessant und wertvoll als ein Dokument für Dürers unablässiges Ringen nach


Albrecht Dürer. Evangelist Johannes und Apostel Petrus.


Albrecht Dürer. Die Apostel Paulus und Marcus.

einer freien Beherrschung der anatomischen Formen. Das Farbenbukett, das sich aus dem rötlichen Fleischton, dem roten Bettuch und dem blauen Polster zusammensetzt, bleibt hinter den romanischen Vorbildern weit zurück. 1520 reiste Dürer nach den Niederlanden, genoß, studierte und bildete sich an der reifen Kunst dieses Landes. Besonders das Genter Altarwerk van Eycks gewann einen außerordentlichen Einfluß auf ihn, der in Dürers Entwicklung noch eine ernste Wendung hervorrief, die den damals schon fünfzigjährigen zu jenem monumentalen Lapidarstil befähigte, den er so lange schon angestrebt hatte. 1526 schuf er jene gewaltigen vier Apostelfiguren, in denen er sein künstlerisches und religiöses Empfinden am Schlusse seines Lebens machtvoll zusammenfaßte. Das Bild heißt auch die vier Temperamente und stellt das Studium der göttlichen Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung dar. Johannes versunken in ernstem Sinnen, Petrus in der Ruhe des gealterten Mannes, Markus lebhaft und Paulus durchglüht von feurigem Geist — lebendig stehen diese heroischen Verteidiger des christlichen Evangeliums vor uns. Kein Bild der Niederländer reicht an diese großartige Freiheit in der Auffassung und Ausführung heran. Die Italiener des Cinquecento haben allerdings immer einen noch leichteren und flüssigeren Linienschwung, klingendere Farben und eine weichere Harmonie, aber dafür sind sie nicht aus einem so ethischen Gefühl herausgewachsen, sind äußerlicher und kernloser im inneren Ausdruck. Der Geist der deutschen Reformation, der ernste und reine Geist Luthers spricht aus diesen vier überlebensgroßen Gestalten. Und welch einen grandiosen Abschluß bilden diese vier Apostel in dem Lebenswerk Dürers. Man werfe einen Blick zurück auf Pleydenwurffs Altar und Wolgemuts im Zeitstil befangene Kunst; und man wird dann noch verständnisvoller die Apostelfiguren Dürers bewundern,

III, 247/248.

der sich aus der barocken Spätgotik und aus den Konventionen der mittelalterlichen Kirchendogmen herausrang zu einer charaktervollen Wahrhaftigkeit und gewaltigen Monumentalität. Dürers Einfluß auf die zeitgenössische Kunst war naturgemäß außerordentlich groß.

Hinter seinen Nachfolgern ist der weiche *Hans Sueß von Kulmbach* († 1522) zu nennen, der um einiges sinnlicher in der Farbe ist, *Barthel Beham* (1502—1540), der sich in Venedig an Gentile Bellini bildete und *Hans Schäuffelin* (1480—1540), welcher als Werkstattgenosse bei Wolgemut mit Dürer zusammen arbeitete, sich anfangs, vor allem in der Komposition, eng an Dürer anschloß, während er später als Stadtmaler in Nördlingen mehr dem jüngeren Holbein folgte. Der seltene Meister *Ludwig Refinger* (um 1530 — 1540), ein Schüler Barthel Behams, ist mit einem antiken Motiv „Der Opfertod des Marcus Curtius" vertreten. Es bleibt aus dieser Zeit noch *Hans Holbein d. J.* zu betrachten (geb. 1497 zu Augsburg, gest. 1543 in London), der der deutschen Malerei zu einem Weltruhm verhalf. Das Bildnis des Sir Bryan Tuke, des Schatzmeisters Königs Heinrich VIII. von England, hat durch Übermalungen arg gelitten. Der Tod, der kompositionell wie koloristisch unvermittelt hinter dem Kanzler steht, und das Stundenglas sind spätere Zutat; das Porträt des Kanzlers steht in der harten Zeichnung und in der unfreien Malerei den guten Bildnissen Holbeins nach. Wesentlich mehr von Holbein sagt uns das feine, auf Papier gemalte Ölbildnis des Derich Born, eines jungen Kaufmanns vom hanseatischen Stahlhof in London. Kein anderer Meister jener Zeit hat das Fleisch so lebendig und wahr behandelt. Die Wärme und der Duft der Töne zeugen von einem rein malerischen Empfinden, von einer Sinnlichkeit für die Farbe, wie wir sie in Deutschland sehr selten finden. Holbein d. J. stellt eine ideale Verquickung ger-

III, 254/257.
III, 267.
III, 260/263.
4, 269.
5, 213.
5, 212.

manischer und romanischer Stilelemente dar. Seit 1899 birgt die Pinakothek noch ein drittes Bildnis des Meisters aus dem Jahre 1536, das auf hellblauem Grunde das Brustbildnis eines braunhaarigen Mannes mit schwarzem Barett und schwarzer Schaube zeigt. Dieses Porträt illustriert die eben ausgesprochene Hypothese gut. Alles eckige, kantige, harte ist in weichen Rundungen aufgelöst. Die Farbenskala des Bildes, die Behandlung des Haares läßt an Bellini denken. Man gehe hinüber auf die andere Seite des Kabinets und vergleiche, wie verschieden Dürer und Holbein das Haar behandelten. Die Linie wird aufgelöst in die Fläche.

5, 213a.



Hans Holbein d. J. Bildnis des Schatzmeisters Bryan Tuke.



Peter Paul Rubens. Landschaft mit Regenbogen.

Die Blüte der Malerei im Norden.

Von Dürer und Holbein gehen wir hinüber zu *Rubens*. Der Festsaal mit den 87 Rubensbildern ist der schönste und glänzendste in der ganzen Galerie. Eine ganz andere Welt begrüßt uns in ihm. Was unterscheidet Rubens von den früheren?

Auch Rubens stand wie die früheren im Dienste der Kirche. Er war der machtreiche Vertreter der Gegenreformation und schuf im Auftrag der Kirche für die Jesuitendome zahllose Altartafeln. Doch er war nicht wie die früheren der Knecht des kirchlichen Dogmas; aus der Umarmung des Lebens wuchs seine Kunst heraus. Die heiligen Legenden, die er auf seinen Altartafeln erzählte, waren schon vor ihm zu leeren Formeln geworden. Er nahm nun diese Formeln auf und goß in sie einen neuen Saft, auf daß sie wieder strahlend wurden — den Saft des Lebens. Der Klerus spürte nicht den Frevel, den Rubens mit seinen Himmelsgestalten trieb, der sie verirdischte und im Gewande eines

Heiligenmalers einen Hymnus auf die Schönheit dieser Welt dichtete. Kaum dürfen wir einen Maler mit mehr Recht harmonisch, eigenartig und ursprünglich nennen wie diesen Edelmann in der Kunst, der die alten Grenzen der Kunst einriß und der Kunst den Weg ins Unendliche freigab. Er zertrat die herrschenden Konventionen, die müde und morsch geworden waren, schritt über sie hinweg auf einem großen und geraden Weg mitten hinein in das Leben. Über diesen Weg, der in eine neue Zeit führte, goß die Sonne des dreieinigen Gottes der Gesundheit, der Kraft und der Schönheit ihr Frühlicht. Diesem Gotte, dem alles lebendige dieser Welt untertan ist, war Peter Paul Rubens der ehrfürchtigste, jubelfroheste Diener. Es klingt, es jauchzt, es schäumt über — eine stürmische, inbrünstige Anbetung an das Leben, an die Naturtriebe, die diese Welt in Atem halten, ist seine Kunst. Sein Paradies ist von dieser Welt, eine frohgesinnte, heitere, in Lebenslust blühende Gesellschaft kräftiger, schöner Menschen. Dieser wahre Inhalt, den Rubens der Kunst gab, wirkte revolutionär.



Peter Paul Rubens. Der Künstler und seine Gattin Isabella Brant.

Aber als Maler wirkte er ebenso revolutionär wie als Bildner des Lebens. Von ihm ging der Pinselschwung aus und die Ungebundenheit in der Komposition. Auch das ist augenfällig. Die Symmetrie, wie sie in Bildern früherer Jahrhunderte herrschte, hat Rubens aufgelöst. Er baute seine Bilder locker, frei, ganz zwanglos und natürlich auf. Während wir von den früheren Meistern den Eindruck haben, daß sie ihre Gruppen unter sorgfältiger Regie stellten — auch darin bestanden festliegende Traditionen — so scheint Rubens Paare oder Gruppen momentan im Vorübergehen gemalt zu haben. Aber nicht nur im Kompositionellen und in der Pinselwucht ging er ins Malerische, sondern überhaupt in seiner ganzen Auffassung von Wesen und Zweck der Malerei.

Alle Kunst, die wir bisher betrachteten, ging von der Miniaturmalerei aus. Aus der Filigranarbeit der Miniaturisten entwickelte sich die Kleinmalerei der Gebrüder van Eyck, die sich mit Lupe und Millimetermaß nachmessen läßt. Wie Uhrmacher standen sie vor dem Objekt und arbeiteten wie diese ohne Distanz vom Objekt. Die Linien waren das herrschende. Sorgfältig wurden Konturen gezeichnet, die die Flächen, die später koloriert wurden, scharf gegeneinander abgrenzten. Auf diesem Boden, den die van Eycks bereiteten, wuchs die ganze Kunst des germanischen Nordens auf. Später zeigten sich einige Schwankungen in dieser Auffassung und Ausbildung der Kunst, die wir schon wahrnahmen als leise Vorahnungen einer werdenden Wandlung. Im germanischen Süden sehen wir die Ansätze zu einem malerischen Stil in der Malerei bei Grünewald, Altorfer und Holbein.

Im germanischen Norden wirkte hundert Jahre vor Rubens Quentin Massys in Antwerpen; ihm folgte Marinus van Roymerswale. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die einschneidenden Fortschritte, die diese Beiden für ihre Zeit schufen. Zu Massys

Zeiten traten im Süden den kirchlichen Dogmen zum Trotz zum ersten Male wieder Menschen auf, die die Schönheit des Menschenleibes priesen. Mittelbar oder unmittelbar ist Massys von diesen Lebenszeugern beeinflußt worden; in seinen Bildern entfaltet sich der menschliche Körper frei. Seine Pietà weist in diesem Sinne auf Rubens hin. Von



Peter Paul Rubens. Castor und Pollux rauben die Töchter des Leukippus.

Massys und Roymerswale geht ferner die gesamte, nord- und südniederländische Genremalerei aus. Aber diese Beiden hatten keine unmittelbaren Nachfolger, weil der italienische Einfluß, dem damals niemand sich zu entziehen vermochte, alle selbstständigen Keime erstickte. *Jan Gossaert-Mabuse,* leitete diese Richtung ein, *Franz Floris, Franz*

3, 155, 156. 13, 662.

Pourbus, Adriaan Key, Paul Bril, Joos de Momper, Jan Breughel d. Ä. folgten ihr. Die meisten von ihnen waren in Italien und ließen sich in ihrer Begeisterung für die italienische Kunst zu ganz unselbständiger Nachahmung hinreißen, ohne ein Empfinden dafür zu besitzen, daß sie als Nordländer ganz andere malerische Fähigkeiten in sich bargen. Ohne sich auf sich selbst zu besinnen, ahmten sie die Formschönheit und das Kolorit des Italiener nach, und in diesem Bestreben, es den Italienern gleich zu tun, übertrieben und karrikierten sie die Italiener. Das italienische Kolorit in den Bildern dieser Niederländer wirkt verwaschen und unwahr. Die großen Geberden ihrer Figuren wirken puppenhaft gekünstelt und ängstlich gestellt, das Grelle ihres Grüns, das übertriebene Verblauen ihrer Fernsichten unwahr und mißverstanden; dazu das unsichere Hin- und Herschwanken zwischen miniaturhafter Durchführung des Einzelnen und einer malerischen Auffassung der Dinge. Das einzige Erfreuliche, weil Echte, an diesen Bildern ist die oftmals wilde und verschrobene Phantastik und die mehrfach hervorbrechende urwüchsige Derbheit des holländischen Nationalgeistes.

V, 669, 670. 661. 13, 676, 677.13,680ff.

Auch Rubens folgte dem gewaltigen Einfluß, den damals Italien auf den gesamten Norden ausübte; als 23 jähriger Jüngling trat er die Reise nach dem Süden an und weilte acht Jahre in Italien. Kein Bild seiner Hand läßt sich mit Bestimmtheit vor seine Abreise setzen. Zwar vermutet man in dem sterbenden Seneca in München ein Werk aus seiner ersten Jugendzeit; aber mittelbare italienische Einflüsse sind auch in diesem Bilde schon wahrzunehmen. An dieses erste Bild muß man jene reihen, die Rubens in Italien malte und die sich heute verstreut in Genua, Mantua und Florenz befinden. Nach seiner Rückkehr faßte er die Eigentümlichkeit der italienischen und vlämischen Malerei in eine höhere Ursprünglichkeit zusammen und brachte bei allen

VI, 724.

denen, die ihn umgaben oder gar unter ihm in seiner Werkstatt arbeiteten, eine Umwandlung zustande, welche die Antwerpener Schule ziemlich plötzlich unabhängig machte. Es folgen die Bilder:
VI, 782. Bildnis des Künstlers mit seiner ersten Gattin Isa-
784. bella Brant, Bildnis des Grafen und der Gräfin
739. Arundel, das apokalyptische Weib, das jüngste
735. 727. Gericht, der Raub der Töchter des Leukippus, die
VI, 734. Löwenjagd und die Amazonenschlacht. Aus dem
12, 742.



Peter Paul Rubens. Die Amazonenschlacht.

letzten Jahrzehnt seien hervorgehoben die vier
VI, 794/797. Bildnisse seiner zweiten Gattin Helene Fourment,
VI, 759. 754. die Schäferszene, der trunkene Silen, Christus und
VI, 746. die reuige Sünderin und die beiden Landschaften.

In dieser Entwicklungslinie nehmen wir deutlich wahr, wie des Künstlers Palette sich immer mehr aufhellt, wie sein Temperament immer selbstbewußter und freier wird und endlich, wie er immer mehr einem rein malerischen Stil zustrebt. Er nahm Distanz vor seinem Objekt, genau wie wir vor seinen Bildern Distanz nehmen müssen, um sie vollkommen genießen zu können. Dadurch gelangte er ganz

von selbst zu einer malerischen Auffassung des Objekts. Er malte die Dinge, wie sie sich ihm in der optischen Erscheinung boten und stand so der Natur unmittelbar gegenüber. Der kindliche Stolz der Entdecker, den die Früheren besessen, lebte in ihm nicht mehr. Sie hatten jedes Blümlein, jede neue Form, die sie gefunden hatten, getreulich nachgezeichnet, hatten einen landschaftlichen Ausblick, das Gerüst des Blattwerks nicht nur im Vordergrund, sondern genau ebenso im Mittel- und Hintergrund in den Konturen exakt wiedergegeben. Rubens sah, daß sich ein ferner Hintergrund im Auge anders widerspiegelt; er sah weiter, daß die Konturen meistens verschwimmen und nur Farbenflächen und Punkte sich im Auge widerspiegeln. Er empfand, daß man das Geäder der einzelnen Blätter nicht sieht, wenn man vor einem Walde steht, daß die Blumen im Felde sich im Auge nicht in scharfer Konturierung abzeichnen, sondern daß sie als farbige Flecken erscheinen; er fühlte endlich, daß man einen Feldarbeiter in hundert Schritt Entfernung nicht in scharfen Linien erkennt, sondern nur als farbigen Valeur, als eine Abtönung innerhalb der Lokalfarben. In diesem Sinne sind seine beiden herrlichen Landschaften zu verstehen, in denen man die Licht- und Luftperspektive ganz wundervoll mit zu empfinden vermag. Man gehe noch einmal zu Jan Breughel hinüber, vergleiche dessen Landschaften mit diesen beiden Bildern und wird den Fortschritt abmessen können, den Rubens in der Darstellung des Himmels, in dem wonnevollen Verschwimmen der Ferne und dem Totaleindruck des Ganzen erreicht hat. Auch vor der reuigen Sünderin, dem trunkenen Silen und den Bildnissen der Helene Fourment und des Dr. von Thulden wird man begreifen, was hier mit dem malerischen Stil bei Rubens gemeint ist. Überall ist das Wesentliche festgehalten und herausgegriffen und die optische Erscheinungs-

VI, 760, 761.

VI, 800.

welt unmittelbar auf die Leinwand gebannt. Es wirkt nun nicht mehr befremdend, wenn gesagt wird, daß sich an Rubens die Anfangsgründe des Impressionismus studieren lassen. Es ist auch ganz natürlich, denn außer auf Rembrandt und Velasquez stützt sich alle lebensfähige Kunst unserer Zeit noch ganz besonders auf Rubens.



Peter Paul Rubens. Helene Froment als Braut.

Auch in der Maltechnik wirkte Rubens revolutionär. Er durchbrach die Konvention des spitzpinseligen, pedantischen Farbenauftrags; in ungebundener Wucht schwang er den Pinsel. Die Schatten legte er ganz dünn an; dagegen trug er in den Lichtern die Farbe dick und rein auf, so daß sie körperlich wirkt. Er setzte jeden Ton auf seinen Platz, einen neben den andern, derart, daß er mit einer leichten Vermischung mittels eines Borst- oder Haarpinsels die Töne ineinander gehen lassen konnte, ohne sie zu verquirlen. Diese Vorbereitung überging er dann abermals und setzte noch entschiedenere Pinselstriche auf. So entstand

die flüssige Art seiner Technik und die auffallende Klarheit seiner Bilder. Wie hell sind heute noch seine Bilder, um wie vieles heller und leuchtkräftiger müssen sie noch vor 300 Jahren gewesen sein.

Peter Paul Rubens wurde 1577 in der westfälischen Stadt Siegen als Sohn eines Antwerpener Schöffen geboren, verlebte seine Jugend in Antwerpen, wohin seine Familie nach dem Tode seines Vaters übersiedelte. Er studierte unter Anleitung des Historienmalers Adam van Noort, lebte von 1600—1608 in Italien, wo er zeitweilig im Dienste des Herzogs von Mantua stand, und schlug dann seinen Wohnsitz dauernd in Antwerpen auf. Zu dem Hofe des spanischen Statthalters in Brüssel stand er in engen Beziehungen und wurde in diplomatischen Aufträgen 1620 nach Paris, 1628 nach Madrid, wo er Velasquez kennen lernte, und 1629 nach London gesandt. Am 30. Mai 1640 starb Rubens in Antwerpen.

Die grundlegenden Betrachtungen für das gesamte Lebenswerk des Künstlers, die absichtlich allgemeiner gehalten wurden, sollen eine Anleitung zum Genuß und Verständnis der einzelnen Schöpfungen des Meisters sein. Schauen! Schauen! heißt es in diesem festlichen Saale. Mit einer Beschreibung der einzelnen Bilder ist dem wahren Kunstfreund nicht gedient. Und die jubelnde Bewunderung vor jedem Bilde in lyrischen Worten noch einmal zu variieren, ist untunlich in einer Zeit, in der das stoffliche Interesse an Bildern fortschreitend sinkt, zu Gunsten der sinnlichen Freude an der Farbe. Die Hauptprobleme der Rubensschen Malerei wurden im Voraufgehenden auseinandergesetzt; mag nun der eine länger vor diesem, der andere länger vor jenem Bilde verweilen. Auch die persönliche Liebhaberei soll in der Kunstbetrachtung nicht gebunden werden. Wer tiefer schürfen will, mag auf dem Wege des

Vergleichens Problemen nachsinnen, auf die oft auch ein Laienpublikum eine Antwort findet.

Wer ist Rubens stärkster Nachfolger, wer hat am tiefsten sein ganzes Wesen erfaßt, welcher Meister in einer späteren Zeit diesen Gewaltigen fortgesetzt? Ich höre den Namen van Dyck. Aber van Dyck ist ein Abklang, ein Ausklang, kein neues Fortissimo auf der von Rubens eingeschlagenen Bahn.

Eugène Delacroix dagegen, der kühne und alles umfassende Titane an der Pforte des 19. Jahrhunderts war derjenige, der den Antwerpener am tiefsten erfaßte und mit ehernen Schritten auf den von Rubens eingeschlagenen Wegen weiterging. Auf Delacroix baut sich die gesamte Malerei des 19. Jahrhunderts auf. Man fühle die Beziehungen zwischen Delacroix und Rubens nach. In dem Höllensturz der Verdammten, in der Amazonenschlacht und den 18 wundervollen Skizzen zu dem Gemäldezyklus, welchen die Witwe König Heinrich IV. von Frankreich, Maria de Medici, für das neue Palais du Luxembourg zu Anfang des Jahres 1622 bestellte (die Gemälde befinden sich im Louvre), wird man am ehesten Beziehungen zwischen Rubens und Delacroix entdecken.

VI, 737. 12, 742. 12, 764/779.

Ein anderes Problem bietet sich, sucht man aus der barocken Unordnung in den Bildern von Rubens seine kompositionellen Gesetze, das logische Gerippe, herauszuschälen. In dem großen Engelsturz lassen sich mit Hilfe keines Schemas die barocken Massen gliedern, die Leiberknäuel fügen sich keiner höheren Ordnung. In dem Bethlehemitischen Kindermord dagegen baut sich die Komposition auf einer rechts ansteigenden Diagonale auf; noch häufiger komponierte Rubens seine Bilder pyramidenförmig auf; die Linienführung auf dem Bilde des Raubes der Töchter des Leukippus ergibt deutlich zwei sich schneidende Pyramiden.

VI, 737. VI, 757. VI, 727.

Wir gehen dann weiter in den siebenten Saal zu dem bedeutendsten Schüler des Rubens, zu

Anton van Dyck, dem liebenswürdigen, verbindlichen, formvollendeten Weltmann, der die von Rubens und den Italienern geschaffenen Konventionen aufnahm und ohne sie weiter zu entwickeln bequem ausnutzte. Probleme beschäftigten den schnell fertigen Faiseur nicht. Er lugte den Venetianern die Farbenskala, seinem Lehrer und Meister die großen Gebärden ab, versüßte und verweichlichte beides. Infolge seiner eigenen Empfindungsarmut übertrieb er die deklamatorischen Posen in Koketterie und wurde einesteils durch seine äußerliche, auf Wirkung berechnete Pathetik und andrerseits durch seine selbstgefällige Gebärde, die sich in der Pose abgeschlossener Reife am liebsten gefiel, der Liebling der vornehmen Welt seiner Zeit. Seine Sebastianbilder, Beweinungen und Madonnen vermögen uns nichts zu sagen; wir konstatieren in ihnen glänzende Geschicklichkeit und seichte Koketterie und gehen ohne tiefere Eindrücke an ihnen vorüber. Wertvolleres leistete van Dyck im Porträt, weil ihm auf diesem Gebiet nicht auch durch einen großen Zeitgenossen Konventionen aufgedrängt wurden. Auch hier läßt sich zwar nichts Problematisches, lassen sich keine maltechnischen und keine psychologischen Feinheiten finden; doch seine dekla-



Anton van Dyck. Selbstbildnis.

VII, 823, 824, 828, 830.
VII, 826, 827.

matorische Pose schuf hier eine neue Art der Porträtkunst. Van Dyck hat im Gegensatz zu den intimen Porträts der Deutschen und Niederländer das große Repräsentationsbildnis, das sich vor einer prunkvollen Dekorationskulisse pomphaft aufbaut, gemalt. Die pathetische Säulenarchitektur und die berühmte Säule mit der Vorhangsdraperie sind durch ihn als Bühne für das Ausstattungsporträt eingeführt. Van Dycks schönste Bildnisse stammen aus seiner italienischen Zeit (1620—1622), als er noch nicht den blasierten Weltmann spielte, und sie hängen zum größten Teil auch jetzt noch in Turin, Genua und Florenz. Aber auch unter den zwanzig Bildnissen der Pinakothek finden sich einige gute Stücke, wie das jugendliche Selbstbildnis des Künstlers, in dem er sich so treffend als koketten Weltmann charakterisierte, das Brustbildnis des Malers P. Snayers, und die Bildnisse des Herzogs Wilhelm von Pfalz-Neuburg, des Herzog Carl Alexander von Croix, des Bildhauers Colyn de Nole, des Organisten Heinrich Liberti und der Gattin des Künstlers: Maria Ruthwen mit dem Violoncell, in dem er eine ganz neue Harmonie in bleichem Silberton anschlägt, die hinüberleitet zu der Kunst des 18. Jahr-



Anton van Dyck. Die Frau des Meisters.

VII, 833.
14, 850.
VII, 837.
841.
844.
848.
849.

hunderts. Diesem Bilde zur Seite hängt das elegante Bildnis der Königin Henriette von *Kneller* (1646—1723) einem Schüler des Meisters. VII, 868.

Anton van Dyck wurde am 22. März 1599 zu Antwerpen geboren, studierte unter Rubens, war von 1620—1622 in England tätig, weilte von 1623—1626 in Italien und wurde 1632 Hofmaler König Karls I., als welcher er am 9. Dezember 1641 in England starb. Der Porträtmaler van Dyck hat insoweit noch eine besondere Bedeutung, weil man ihn als den Stammvater der englischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts ansprechen darf.



Anton van Dyck. Der Herzog von Croix.

Wir kehren zurück durch den großen Rubenssaal in den fünften Saal; dort finden wir von einigen Vorläufern, Zeitgenossen und Schülern des Rubens, den Porträtisten *Joos van Cleef*, *Hendrik Goltzius* und *Nicolaus Neufchatel*, teilweise sehr frische, breit und frei gemalte Arbeiten, die aus dem Italianismus jener Zeit wohltuend herausragen; ferner zwei große Tierstücke von *Franz Snyders*, einem Freunde und Gehilfen des Rubens. 14, 660. V, 673. V, 663. V, 956, 957.

Und dann finden wir hier *Jacob Jordaens* (1593—1678). Der ebenfalls sehr fruchtbare Antwerpener Meister ist in der Pinakothek nur mit drei, allerdings sehr bezeichnenden Arbeiten vertreten. Dieser urwüchsige Zeitgenosse des Rubens, der wie jener unter Adam van Noort studierte, ist mit Unrecht durch Rubens lange in den Hintergrund gedrängt worden. Jordaens zeigt sich in manchen Stücken, besonders in derben Volksszenen, Rubens durchaus ebenbürtig, ohne von ihm abhängig zu sein. Auch in seinen Bildern glüht es von Wärme, sprüht es von Leben, strahlt es von Licht; die meisten seiner Bilder sind auf ein feuriges Braunrot gestimmt, sein Menschentypus ist unverkennbar. Mit zu den schönsten Schöpfungen seiner Hand gehört das Bild: Der Satyr bei einem Landmann zu Gast, eine geschlossen aufgebaute Gruppe von hinreißender Bewegung und Glut. Auch der gedeckte Tisch umrahmt von johlenden, lebenslustigen, singenden und schäckernden Gesichtern auf dem Bilde: Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen, ist eine prächtige, humoristische Darstellung, die an beliebte Stücke von Jan Steen erinnern kann. Wenig glücklich war Jordaens in seinen Kirchenbildern, wie sein zwölfjähriger Christus im Tempel zeigt, der



Jacob Jordaens. Der Satyr bei dem Landmann.

V, 213.

V, 814.

aber andrerseits zu den Besten seiner religiösen Darstellungen zu zählen ist. Wir gehen weiter zurück in den vierten Saal, der vom Geiste Rembrandts beherrscht wird. Doch bevor wir uns ihm zuwenden, suchen wir einen Eindruck von dem Stande der holländischen Malerei vor dem Auftreten dieses größten Meisters aller Zeiten zu gewinnen.

Wie in Vlaamland, so hatte auch in Holland der italienische Einfluß alle selbständigen Regungen der Volksseele in der Malerei verdorben und erstickt. *Cornelis Cornelisz van Harlem, Joachim Uyte Wael, Abraham Bloemaert, Gerard Honthorst* haben betrübende Beweise dieser gänzlichen stilistischen Verworrenheit der holländischen Malerei geliefert. Als nach den Befreiungskriegen Holland eine selbständige, protestantische Republik wurde, da reckte sich in der Ruhe des Friedens, der wachsenden Wohlstand brachte, der alte, holländische Nationalgeist wieder in die Höhe und die reichen Bürger suchten ihre häusliche Behaglichkeit durch die Kunst zu verschönen. Einer religiösen Malerei hatte der Calvinismus in Holland von vornherein den Boden entzogen. Der demokratische Charakter dieser biederen Bürger griff zum Nächstliegenden, zum Porträt. Und dieses Porträt des Familienoberhauptes, der Hausfrau und der Kinder, das seinen Platz in den stillen Bürgerstuben finden sollte, verlangte keine prunkvolle Aufmachung, sondern schlichte, natürliche Ehrlichkeit, saubere, glatte und fleißige Durchführung. Aus dem Porträt wuchs das Sittenbild heraus; und die Heimatliebe der stolzen geraden Holländer gebar das Landschaftsbild, das nichts weiter als ein getreues Abbild der Natur sein wollte. Aus dem Einzelporträt entwickelte sich weiter das Gruppenbild. *Thomas de Keyser, Bartholomeus van der Helst, Jean van Ravestyn* und *Abraham de Vries* sind bei Lebzeiten die wahren Meister der Porträtkunst. An sie schließt sich, jene künstlerisch weit über-

II, 303. VI, 304. IV, 306/7. IV, 308/12.

10, 361. IV, 315/16. IV, 319/20. 6, 321. IV, 322.

IV, 359. ragend, *Franz Hals* (1580—1666). Das große Gruppenbild, unter dem sein Name steht, stammt indes nicht von seiner Hand, ist vermutlich das Bild eines Künstlers, in dem sich holländische und niederländische Einflüsse kreuzten. Das kleine Bildnis dagegen, das erst seit 1905 der Pinakothek gehört, ist eine erstrangige Arbeit des großen Holländers (siehe Titelbild); es ist das Brustbildnis des 6, 359a. Willem Croes aus der Spätzeit des Franz Hals, gemalt etwa um 1655, zu jener Zeit, als er sich vorbereitete zu den kostbaren Meisterwerken seiner letzten Schaffensperiode, bei denen er, wie hier, ein einfacheres Kolorit, nur auf hell und dunkel gestimmt, bevorzugte. Mit welcher unfehlbaren Sicherheit sind die Tonwerte hingesetzt, wie reich schillern die Fleischtöne, wie ungestüm ist der Farbenauftrag, und wie frisch lebendig wirken die breit hingesetzten Farben. Man vergegenwärtige sich Bilder von Manet, ziehe in gedanklichen Vergleichen die Linie von Hals zu dem Franzosen und untersuche, welche Faktoren der Halsschen Kunst in den Werken Manets neu erstanden und weitergebildet worden sind.

Als Franz Hals mit 26 Jahren in Haarlem schon ein berühmter Mann war, wurde am 15. Juli 1606 in Leyden *Harmensz Rembrandt van Ryn* geboren. Ein Menschenalter liegt zwischen diesen beiden Großen, die dann ein weiteres Menschenalter lang in nächster Nähe nebeneinander, aber ohne daß einer von dem andern Gewinn zog, unsterbliche Werke schufen, die mit denen von Rubens die Grundlage bilden für die gesamte moderne Malerei.

In noch höherem Maße als bei Rubens ist bei Rembrandt die Bedeutung der Linie gesunken; er hat die Auflösung der plastischen Einzelform noch weiter getrieben, hat aber von vornherein andere Wege eingeschlagen als Rubens, um eine Erscheinung in ihrer Gesamtheit malerisch zum Ausdruck zu bringen. Im Mittelpunkt seiner Kunst steht das Problem, blendendes Licht darzu-

stellen. Um das zu erreichen, stellte er starke Kontraste nebeneinander, wodurch er einmal eine staunenswerte Plastik und zweitens eine ganz fabelhafte, räumliche Illusion hervorrief. Doch die Lösungen dieses Lichtproblems, die sich durch sein ganzes, reiches Leben variieren, machen uns nicht



Rembrandt. Selbstbildnis.

allein Rembrandt so teuer. Sind die Lösungen dieses Problems durch Rembrandt auch von staunenswerter Größe, so war doch die Beschäftigung mit diesem Problem ebensowohl wie seine feurige Kontrastmalerei keineswegs neu. Coreggio und Caravaggio in Italien hatten dieses Problem aufgeworfen und

zu bedeutenden Lösungen geführt; auf deren Auffassung bauten in Holland vor Rembrandt schon
IV, 308, 309. *Gerard von Honthorst* (1590—1656), *Abraham Bloemaert* (1564—1651) und in der Landschaftsmalerei
IV, 306, 307.
22, 1389/84. *Adam Elsheimer* weiter.

Erscheinen diese malerischen Darstellungen von Lichteffekten matt und flau gemessen an der leidenschaftlichen Intensität Rembrandts, so fühlen wir doch deutlich, daß es nicht das Maltechnisch-Evolutionäre allein ist, das uns die Bilder Rembrandts so wert macht. Die Kraft des Seelischen ist das bedeutendste Element seiner Kunst. Die optischen Probleme der einzelnen Bilder erschließen sich auch dem Laienauge leicht. Aber das ganz Tiefe, das Innerlich-Ureigentümliche in Rembrandts Bildern offenbart sich nur dem, der sich Zeit nimmt, der still und geduldig eine absolute, innere Sammlung in sich abwartet. Dann beginnen die Farben zu klingen und fließen zusammen in eine farbenreiche Poesie, die nicht von dieser Welt zu sein scheint. Es lassen sich soviele Einwände gegen Rembrandt machen, und sie sind oft vernehmlich und heftig erhoben worden im Kampfe gegen die Brunisten, deren Stammvater Rembrandt ist. Aber der Streit verstummt, und alle jene Einwände werden niedergeschlagen, stehen wir vor einem seiner Bilder, weht die Musik nur eines seiner Werke in unsere Seele. Sein unerschöpflich reiches Gemüt, die von Hochsinn und Tragik durchrüttelte Kraft seiner Persönlichkeit, die die höchsten Gipfel und tiefsten Abgründe des menschlichen Lebens durchmaß, hat seiner Klaviatur die reinsten Vollkommenheiten entlockt, deren die Kunst überhaupt fähig ist. So ist Rembrandts Werk im höchstem Maße zeitlos zu nennen, in dem gleichen Sinne wie die Blütezeit der griechischen Kunst. Dem von aller Erdenschwere losgelösten hellenischen Menschheitsideal stellte unser Meister das Ideal des vom Schicksal durchschüttelten Menschen gegenüber, in dem sich

die Erdenkämpfe spiegeln, ohne seine Würde zu brechen. Rembrandt war ein Märtyrer der Kunst, doch er fiel als ein Sieger.

Die Pinakothek gibt kein vollständiges Bild seines Schaffens. Die heilige Familie ist ein Früh- IV, 324.



Rembrandt. Die heilige Familie.

werk des Meisters, stammt aus dem Jahre 1631, in dem Rembrandt sich als Meister in Amsterdam niederließ. Dieses Bild, das deutlich den Einfluß der Italiener als den Meistern der souveränen Linearkomposition erkennen läßt, zeigt noch eine

klare und ruhige Behandlung der plastischen Formen und eine schüchterne Abhängigkeit vom Modell; auch die Beleuchtungsprobleme werden hier erst schüchtern angedeutet. Das Brustbild eines grau-

IV, 325.



Rembrandt. Die Kreuzerhöhung.

bärtigen Türken mit Turban und goldgesticktem Mantel, das zwei Jahre später entstand, zeigt deutlicher, wohin Rembrandt strebte. Isaaks Opferung ist ebenfalls noch ganz in dem mehr äußerlichen Pathos der Jugendperiode gehalten; auch hier ahnt

IV. 332.

man nichts von den luministischen Problemen, die er später zu ergründen strebt.

Wesentlich tiefer werden wir in Rembrandts Kunst eingeführt durch die sechs Bilder, die der Künstler in den Jahren 1633—1646 für den Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich gemalt hat; es sind dies: die Kreuzabnahme (1633), die Kreuzaufrichtung (1633), die Himmelfahrt Christi (1636), die Auferstehung (1639), die Grablegung (1639) und die Anbetung der Hirten (1646). Wie mystische Visionen muten diese sechs Bilder an, die sein Erzählertalent, seine dramatische Kraft als Dichter und Maler erkennen lassen, wenn auch in den ersten Fünf immer noch ein äußerlich theatralisches Pathos mitspricht. Das Brustbild eines jungen Mannes mit dunklem Haar und rotem und gelbem Überwurf ist ziemlich unbeträchtlich. Das Selbstbildnis Rembrandts mit Barett und rotem, pelzbesetztem Mantel wird von Wilhelm Bode für unecht erklärt. Sollte es wirklich nicht mehr als eine Kopie sein? Lebendig spricht aus ihm Rembrandts Geist. Wie monumental reckt sich die Halbfigur des Meisters in die Höhe. Die schweren Lebensstürme haben diesen Mann nicht zerrüttelt, sondern seine Würde nur noch gefestigt. Edouard Manet wurde von diesem Bilde zu stürmischer Begeisterung hingerissen; die Kunst der Malerei, die Einfachheit in dem farbigen Aufbau tat es ihm an. Dieses monumentale Bildnis läßt auch erkennen, wie die Freiheit genialer Eigenwilligkeit seines feurigen Pinsels, der geschmeidigen Gefälligkeit und kleinlichen Naturtreue, den Hauptforderungen, die das Laienpublikum an ein gutes Bildnis stellt, schroff entgegentrat. Immer rauher und derber wurde Rembrandts Malweise, immer dicker und wuchtiger sein Farbenauftrag. Er gewann immer mehr eine herrliche Freude an der Farbe als Material. Die Bilder seiner Spätzeit weisen auf die Künstler hin, die in unseren Tagen die prismatische Farbenzerlegung

8, 326/331.

IV, 333.

IV, 33.

konsequent durchführten; in seinen Spätwerken hat auch Rembrandt mehrfach, um eine größere Leuchtkraft in seinen Bildern zu erreichen, die Farben unvermittelt und unvermischt auf der Leinwand nebeneinandergesetzt. Indes geben einem



Salomon Koninck. Christus als Knabe im Tempel.

die Werke des Meisters in der Pinakothek davon keinen Begriff.

Der Einfluß Rembrandts auf die Künstler seiner Zeit machte sich bald fühlbar; seine Nachfolger hatten fast alle leichtere und lärmendere Erfolge, weil sie nicht so eigenwillig geartet waren, und die Ausdrucksweisen seines trotzigen und kraftvollen Wesens in weich gemilderter Form der

breiten Menge mundgerecht machten. *Carel* und *Barent Fabritius, Ferdinand Bol, Willem de Poorter, Govaert Flinck* und *Gerbrandt van den Eekhout* sind die ersten Vertreter der Nachfolge Rembrandts; sie bauten die neuen Konventionen aus, die Rembrandt geschaffen hatte.

10, 344, 346. IV, 338/342. 8, 337. IV, 343. 8, 348. IV, 349/350.

Als Stärkster und Eigenartigster erscheint in der Pinakothek aus diesem Kreise *Salomon Koninck*, der mit einer innerlich durchlebten Darstellung des Christus im Tempel vertreten ist. Auch *Govaert Flincks* (1615—1660) holländische Wachstube mit drei Würfel spielenden Soldaten verdient Beachtung; es ist ein Bild aus des Meisters glücklichster Periode, in der er sich Rembrandt anschloß und ihm mit seinen besten Kräften nacheiferte. Flinck begann mit Gilden-Bildnissen, wurde dann Rembrandts Schüler und leistete dann später van Dyck Gefolgschaft. Aber auch alle diejenigen Künstler, die nicht Rembrandts direkte Schüler waren, wurden von dieser machtvollen Erscheinung geblendet, umgewandelt und neuen Zielen entgegengeführt.

9, 353.

Die transzendentale Weltanschauung verblaßte, sie hatte ihr Werk erfüllt. Aus den Kultideen des Christentums wuchsen keine neuen, kulturbildenden Mächte mehr heraus; ihre Wachstumskraft war erloschen. Die Energie der Menschen konzentrierte sich auf das Leben. Aber was heißt das Leben? Das ist eine vielfältig schillernde Sache, die sich in jeder Persönlichkeit anders spiegelt, aber kein Solidaritätsideal. Nachdem die einseitig-konsequente Herrschaft des christlichen Kirchendogmas gebrochen war, erweiterten sich die Ziele, die die Menschen sich steckten. Die Zersplitterung in der Weltanschauung spiegelt sich auch in der Kunst wieder, d. h. das Spezialistentum tritt in der Kunst in die Erscheinung. Erst von jetzt an können wir die Malerei der einzelnen Länder einteilen und abgrenzen, in Landschaftsmalerei, Genremalerei, Porträtmalerei, Tier- und Stillebenmalerei und in eine periodisch auftretende

Gruppe, die auf alte Ideale religiöser Art zurückgreift.

In den Kabinetten, die wir jetzt durchwandern werden, tritt uns dieser einschneidende Umschwung deutlich vor Augen. Jeder malt nur Themen aus seiner irdischen Umgebung, die gerade ihn besonders interessieren, in denen gerade er lebt und atmet. Rein technisch betrachtet, stehen die Meister dieser Zeit auf gesundem und festem Boden. Die italienischen Einflüsse sind gründlich verarbeitet; man fußt auf Rubens, Franz Hals, Rembrandt, Velasquez und baut die von diesen Bahnbrechern neu gefundenen Grundsätze und



Adriaen Brouwer. Raufende Bauern.

Möglichkeiten gelassen und behaglich weiter aus; die Bequemsten verfallen dabei in eine kernlose Flachheit und lassen auch in ihrer gemütlichen Lebensfreude einen tieferen Ernst vermissen. Die beiden *Pieter Breughel* hatten die Befreiung des Genrebildes begonnen, wie die Pinakothek unzulänglich illustriert.

I 13, 679.

Adriaen Brouwer (1605 — 1638) führte diese Befreiung vollkommen durch. Die Pinakothek besitzt 18 Werke seiner Hand, die in den warmen, klingenden Farben lebhaftes, malerisches Interesse

16, 879, 882/885, 887/896. 15, 880/881, 886.

wecken. Der vornehme, graue Gesamtton, die breite, aus dem farbigen Eindruck herausgearbeitete Mache und das echte und frische Temperament seiner Bilder macht ihn uns heute noch wert, während sein berühmterer Kollege *David Teniers d. J.* (1610—1690) uns ein ernsteres Interesse kaum noch abgewinnen kann, sofern wir in der Kunstbetrachtung nicht gar zu sehr am Stofflichen kleben und in der Kunst nur leichte Späße suchen. Den Kulturhistoriker

V. 925. 13, 921/22, 24. 14, 909/910, 912, 914, 917, 819/20. 15, 902/3, 905/906, 908, 911, 913, 916. 16, 904, 907, 915, 918. 15, 923, 926/29.



David Teniers d. J. Geige spielender Bauer.

und Kostümforscher mögen diese sich immer wiederholenden Wachstubenbilder, Bauernhochzeiten, Dorfkneipen usw. interessieren. Der Freund reiner Kunstwirkungen wird sich vor diesen Bildern des Gähnens kaum enthalten können, doch plötzlich erschreckt und dankbar innehalten, wenn er im Geiste die Entwicklungslinie, die von Teniers ausgeht, durch den Lauf der Jahrhunderte weiter verfolgt; gegen seine Enkel, die Anekdotenmaler in unserer Zeit, ist Teniers selbst immer noch ein Heros.

Diesen beiden Vlamen stehen in Holland *Adriaen*

6, 370/1, 378/9. 8, 369.

9, 372/3, 376/7, 380. 10, 374. und *Isaack van Ostade* gegenüber, deren Bilder in der Qualität mit denen Brouwers sehr verwandt sind. Ein gemeinsamer Zug verbindet diese Künstler: Die Freude am Spielerischen, der Mangel an Ernst. Es ist unrichtig, daß die Bauern jener Zeit nur rauchten, spielten, zechten und rauften.

Eine andere Gruppe der holländischen Klein-Meister ist interessanter, trug entwicklungsfähigere Keime in sich. Der Name *Velasquez* fiel schon. Leider gestattet kein Werk seiner Hand in der Pinakothek, den großen Spanier kennen zu lernen, eine schmerzliche Lücke. Die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Spanien und Holland sind bekannt, sie ergaben naturgemäß auch künstlerische Wechselwirkungen. Ihr stärkster und bedeutsamster Mittler, *Jan Vermeer van Delft,* fehlt bedauerlicherweise ebenfalls; auch diese Lücke ist empfindlich. Doch dafür sind aus der näheren Umgebung, dem Freundeskreise des Jan Vermer, mehrere Künstler sehr vortrefflich vertreten. Allen voran *Gerard* 9, 388. *Terborch* (1617—1681).



Gerard Terborch. Knabe mit Hund.

Der Knabe mit dem Hund ist ein Frühwerk des Meisters, das in dem warmen Graubraun Er-

innerungen an Franz Hals weckt. Die Liebesbotschaft: Der Trompeter mit dem Brief, läßt Einwirkungen von Velasquez merken; der zartgraue Silberton, der gedämpfte Klang in Gelb, Weiß und mehrfach gebrochenem Weinrot, macht das deutlich. Endlich die Lichtführung in diesem Bilde, wie auch der steile Lichteinfall von lieblichster Weichheit

9, 389.



Michael Sweerts. Wirtstube.

auf den beiden Porträts, ist aus dem Geiste des Velasquez herausgewachsen. Weiter entspricht auf den Bildnissen die Isolierung der beiden Personen ohne Andeutung einer bestimmten Lokalität, dem abstrakten Darstellungsprinzip des Spaniers. In der Mitte zwischen den Bauernmalern und dem um Jan Vermeer sich gruppierenden Kreise steht der höchst eigenartige *Jan Steen* (1626—1679), von

6, 389 a, b.

10, 391.
9, 392.

dem die Pinakothek zwei typische Bilder birgt. Von Velasquez haben auch *Gabriel Metsu* (1630—1667), siehe sein Fest des Bohnenkönigs *H. van der Neer* (1635—1703) und *Franz Mieris d. Ä.* (1635—1681), der in der Pinakothek glänzend vertreten ist, die kühlen Brechungen des Lichtes, die Grandezza des Vortrags und die köstlichen Farbenklänge.

7, 424. 9, 425. 10, 435. 11, 436. 6, 437. 9, 409, 416, 419. 10, 410/15, 417, 418, 420/23.

Gerard Dou (1613—1675), ist dünner und scheint weniger von Velasquez berührt. Sein Steckenpferd sind die malerischen Effekte bei Kerzenlicht. In die gleiche Reihe gehört das schöne Wirtsstubeninterieur, von dem gänzlich unbekannten *Michael Sweerts,* der die kühle Harmonie in schwarz, grau und weiß, zusammen gehalten durch einen warmen Goldton, sicherlich auch nicht ohne Kenntnis des Velasquez schaffen konnte.

8, 401. 9, 396/98, 402/3, 10, 394/95, 399, 400, 404/5, 407/8. 11, 406. IV, 390.

Diesem gegenüber steht *Pieter de Hooch* (1630—1677) mit seiner Klaviatur in goldig-sonnigem Rot und Braun. Hier ist der Sieg der malerischen Anschauung errungen. Es wird doch vor diesen Bildern jedem klar werden, daß nicht das Interesse am Stofflichen, sondern an der farbigen Gesamterscheinung den Künstler bewegte. Müht man sich, den Bildern allerhand abzufragen, so

11, 426.



Pieter de Hooch. Interieur.

wird sich die Physiognomie der einzelnen Künstler dem Beschauer mehr runden; man sondiere die Künstler nach ihren Themen, Tonharmonien und Vortragsarten.

Für die Landschaft bildete, wie schon angedeutet, der Frankfurter *Adam Elsheimer* den Mittler; er faßte die Errungenschaften von Patinir, Altdorfer und Giorgione, die über ein Jahrhundert lang, ohne weiter gefördert zu werden, in flacher Routine variiert worden waren, zusammen, erkannte vor Rembrandt die Bedeutung der Lichtprobleme für die zukünftige Entwicklung der Landschaftsmalerei und schuf aus tiefer Empfindung für die Natur heraus Landschaftsbilder, die starke Fortschritte bedeuten gegenüber den schablonenhaften Nichtigkeiten der nordischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts. Zwar stand auch er noch stark unter dem Einfluß der Italiener, war aber nicht wie die früheren ihr Sklave, sondern bildete seine Eindrücke der südlichen Kunst selbständig weiter zu feinen, organischen Gebilden, die allerdings nicht ohne Befangenheit aus eigener Betrachtung herauswuchsen. Elsheimer erzielte im Norden tiefe Wirkungen, Rembrandt schätzte ihn hoch und strebte ihm nach, *Cornelis Poelenburg* in Utrecht (1586—1667), stellte sich ganz auf seine Schultern, der, wie Elsheimer die empfindungsvollen Feinheiten seiner Idyllen, dem humanistischen Zeitgeist folgend, mit biblischen und mythologischen Szenen staffierte. Ihm folgten *Dirk van der Lisse* (? — 1669) und *Bartholomäus Breenberg* (1599 — 1659). Man suche nun dem Sinken des italienischen Einflusses nachzugehen, mühe sich ein Bild davon zu gewinnen, wie sich allmählich aus der Abhängigkeit von Italien eine Kunst aus eigener Naturbetrachtung herausschält, die Beziehung zu den holländischen Licht-, Luft- und Farbenwerken gewinnt und deren Kreis immer größer wird. Es seien genannt: *Jan Both* (1610 —

22, 1389/95.

6, 519, 520, 521, 523, 524, 525. 9, 522.

7, 526.

6, 527. 7, 528. 9, 529.

8, 583, 584.

8, 559. 1652), *Hendrik Verschuring* (1627—1690) und *Hendrik*
6, 476. *Mommers* (1623? — 1697). Dann steht in Leyden
6, 535/37. *Jan van Goyen* (1596—1656) auf, dessen vollendete Luftperspektive und Durchsichtigkeit des Helldunkels in seinen Landschaften und Seestücken ganz vom holländischen Geiste getragen erscheint.
6, 540/41. Neben ihm reckt sich *Salomon van Ruysdael* (1594—
7, 542. 8, 543. 1670) in die Höhe, der sich durch den grünen Ton seiner von Weiden und Ulmen umrahmten Kanalansichten kennzeichnet.

Alle diese neuartigen Bestrebungen faßt dann



Jan van Goyen. Landschaft.

9, 539. sein Neffe, *Isack van Ruisdaels* (? —1677) Sohn,
7, 554, 548, 551. 9, 545/46. 10, 549, 559. IV, 547. *Jacob van Ruisdael* (1628—1682) kraftvoll in sich zusammen. Er war Hollands bedeutendster Landschafter, eine ernste Natur, die die düstere Einsamkeit tiefschattiger Wälder liebte, beobachtete, wie drohendes Gewölk über Heidehügel zieht und die Schwermut stehender Gewässer in abgelegenen Waldlichtungen verherrlicht. Man beachte die für Ruisdael charakteristischen Baumsilhouetten. Es blüht jetzt aller Orten. Da man in der Pinakothek Rembrandt selbst als Landschafter gar nicht kennen lernen kann, studiere man um so eifriger die unter seinem

Einfluß arbeitenden Ruisdael und *Allart van Everdingen* (1621—1675). IV, 566, 568.

Im übrigen suche man sich aus der erdrückenden Fülle des Materials selbst seine Lieblinge aus, wäge ihre Werke untereinander ab und beachte Komposition, Vortrag und Maltechnik, um sich ein Bild des Zeitstils einzuprägen. *Meindert Hobbema* (1638—1709) und *Jan Wynants* (1600—1679) sind weiter in Amsterdam die Bedeutendsten, *Hermann*

9, 570.
9, 577. 10, 576. 578, 581. 11, 575, 582. IV, 579, 580.



Jacob van Ruisdael. Waldlandschaft.

Saft-Leven d. J. (1610—1685) in Rotterdam, *Albert Cuyp* in Dortrecht (1620—1691). *Jan van der Capelle* (? —1680), *Willem van de Velde* (1633—1707), *Simon de Vlieger* (? —1659) und *Ludolf Backhuyzen* (1631—1708) sind die hervorragendsten Seemaler Hollands.

10, 572, 573, 11, 574.
6, 475. 7, 611.
11, 612, 613.
6, 607/8. 7, 610.

Im Tierstück tun sich *Philipp Wouwermann* (1619—1668), sowie dessen deutscher Schüler *Johann Lingelbach* (1623—1674) hervor; beide aber werden durch den großen *Paulus Potter* (1625—1654), der

9, 497, 510. 10, 498, 504, 509, 512. 11, 496, 499, 503. 505/8, 513.
6, 511, 514.
22, 1403.
6, 471, 472.

in der Pinakothek allerdings unzureichend vertreten ist, tief in den Schatten gerückt.

IV, 647, 648. 6, 511, 514, 9, 497, 510. 10, 498, 504, 509, 512. 11, 496, 497/503, 505/8, 513.

Unter den Tier- und Jagdbeutemalern sind endlich *Melchior Hondecoeter* (1636—1695) und *Jan Weenix* (1640—1719) hervorzuheben. Es ist ratsam, sich in diesen Kabinetten nicht jedes Bild anzusehen, dagegen sich einige und zwar möglichst die hier genannten wichtigsten Bilder vollständig zu eigen zu machen. Das ist um so wünschenswerter, da wir bei unserem Rundgang durch die modernen Bildersammlungen späterhin die Werke von Ruysdael, Hobbema, Jan van der Capelle, Willem van de Velde d. J. und Paulus Potter mehrfach zum Vergleichen heranziehen müssen. Nun zu den Italienern.



A. van Everdingen. Landschaft mit Wasserfall.



Sandro Botticelli (?). Die Beweinung Christi.

Die Malerei im Süden.

Der Besitzstand der Pinakothek an italienischer Kunst ist nicht derart umfassend, daß er uns einen völlig geschlossenen Überblick über die Entwicklung der italienischen Malerei von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer weit verzweigten und wunderreichen Blüte gestattet. Wir müssen uns daher trotz der hohen Bedeutung der italienischen Malerei im Weltbild der Kunst auf Eindrücke allgemeinerer Art beschränken. Man mühe sich einmal die Hauptunterschiede in Auffassung und Ausgestaltung zwischen der nordischen und südlichen Kunst herauszuschälen. Will man dieses Problem am tiefsten ergründen, lese man Hippolithe Taines grundlegende Philosophie der Kunst, in der die geographischen, politischen, wirtschaftlichen, klimatischen und Rassen-Unterschiede so weit abgehandelt werden, als es nötig ist, um sich den Hintergrund auszumalen, auf dem sich die Kunst der einzelnen Völker entwickelt. Dann trete man vor die Bilder. Einen schwachen, aber doch immerhin charakteristischen Eindruck von den Anfängen der italienischen Kunst kann man durch die beiden Tafeln

17, 979, 980. aus der Schule *Cimabues* (erstes Viertel des 14. Jahrhunderts) gewinnen, von dort gehe man zu den 17, 981, 982, 983. drei kleinen Tafeln des *Giotto di Bondone* (1276—1337) und dann zu dem kleinen Altar des *Lippo* 17, 986. *Memmi* (1290—1357). Daran reihe man die drei 17, 989/992. Tafeln, Teile einer Predella, von *Fra Giovanni da Fiesole* (1387—1455) und gehe dann weiter zu *Fra* 17, 1007. *Filippo Lippi* (1405—1469), an den man eine Be- VIII, 1005, 1006. trachtung der drei Tafeln von *Filippino Lippi* (1457—1504) knüpfen kann. Man lasse sodann einmal seine Augen durch den ganzen Saal schweifen. Jedem wird sofort der große Unterschied in der Zusammenstellung und Helligkeit der Farben im Gegensatz zu den nordischen Malereien auffallen. Worin sind dieselben begründet? Einmal in klimatischen Gegensätzen; weiter in der besonderen Maltechnik der Italiener.

Bis zu *Cimabue* hatten die italienischen Maler nach einer alten griechischen Überlieferung auf einem festen und fetten Malgrund, der außer Leim und Gips noch Seife und Ölfirniß enthielt, ihre Farben mit einem zähen Bindemittel aufgetragen. *Giotto* verließ diese althergebrachte Technik und vereinfachte das Verfahren, indem er als Malgrund nur rohen und feinen Gips mit dünnem Leim verwandte. Zum Malen benutzte er nicht mehr die bis dahin gebräuchlichen Wachsglanzfarben, sondern die Eitempera. Alle Bilder der italienischen Malerei seit Giotto bis zu dem Zeitpunkt, wo Antonello da Messina (nachweisbar 1465—1475) nach seiner Reise nach Flandern die Erfindung der van Eycks in die italienische Kunst einführte, sind in Tempera auf Holztafeln gemalt, die vielfältig ganz mit Leinwand überspannt sind. In der Vergoldungstechnik haben die frühen Italiener eine ganz besondere Fertigkeit besessen; von den überaus reichen Gold- und Brokatgewändern, wie sie in der italienischen Kunst so häufig vorkommen, bekommt man durch 17, 986. den Altar des *Lippo Memmi* nur eine unzulängliche

Vorstellung. Etwas anderes fällt uns an der italienischen Malerei noch auf. Man trete noch einmal vor die Tafeln des Giotto. Seine gewaltige Bedeutung in der künstlerischen Erfindung und Neuschöpfung wird uns in München nicht klar, da sowohl er, wie sein Vorgänger Cimabue unzureichend vertreten sind: Aber daß er die menschlichen Leidenschaften



Pietro Perugino. Die Vision des hl. Bernhard.

im Ausdruck seiner Gestalten widerzuspiegeln sich müht, können wir auch hier erkennen. Der steifen und feierlichen Ruhe der Gesichter und Körper in der nordischen Malerei steht hier eine vehemente Beredsamkeit der Körper gegenüber. Wer je in Italien war, weiß, wie sehr der Italiener das gesprochene Wort mit einer lebhaften Mienensprache, mit bewegten Gebärden und Gesten unterstützt;

ja oft ersetzen im Süden Gebärden überhaupt vollgültig die gesprochene Ausdrucksform. Da die Sprache der Hände und Mienen in der italienischen Kunst eine so bedeutsame Rolle spielen, so ist hier natürlich auch der Sinn für die Schönheit dieser Dinge ganz besonders entwickelt; das will besagen für Abgewogenheit, Klarheit und Zusammenklang der einzelnen Gebärde-Faktoren im Bilde. Weiter steht der harten, spröden, eckigen, scharfkantigen Herbheit in der nordischen Malerei im Süden eine weich fließende Grazie, eine schmelzende Eleganz gegenüber, die gerade uns Deutsche seit Jahrhunderten so oft und so sehr entzückt hat.

VIII, 1005, 1006. 17, 1007. VIII, 1034, 1035, 1039. 19, 1037. 1038, 1050, 1051. 18, 1053. VIII, 1049, 1051. IX, 1109/16.

Man suche der Entwicklung der Grazie und Eleganz nachzuspüren von *Filippo Lippi* zu *Perugino* (1446—1524), *Raffael* (1483—1520) und *Tizian* (1477—1576) wie die zierlichen, spitzigen Bewegungen sich immer mehr runden und schließlich bei Raffael und Tizian sich auflösen in eine prachtvolle Breite, in eine üppige Fülle, in einen langatmigen Rhythmus. In unserer Zeit, die durch so schroffe Gegensätze wild zerklüftet erscheint, neigt man mehr einer Kunst zu, die sich bitter um die Lösung von Problemen plagt, und liebt es, mit einer gewissen Geringschätzung auf die Kunst der klassischen Vollendung, die fest auftritt, herabzusehen. Es liegt eine unreife Anmaßung, durch die nur eigene Schwäche und Unzulänglichkeit bemäntelt werden sollen, in dieser Geringschätzung. Die große Gebärde in der klassischen Kunst der italienischen Hochrenaissance ist ein echter und wahrer Ausdruck der italienischen Volksseele. Nur im Anblick der Architektur in den Städten Italiens lernt man es begreifen, daß die klaren geometrischen Gefüge der Bilder, das einfache und gerade, darum so große Schema in dieser Kunst aus dem Geiste des Volkes herauswuchs und nicht etwa nur die Frucht eines nüchternen, der Wirklichkeit abgewandten Akademismus ist. Das Schema heißt Symmetrie.

Das Wesen der Symmetrie besteht darin, in großen, führenden Linien das Ganze zu einer reinen Wirkung zu bringen. Das Einzelne wird, um die Gesamterscheinung zu verdeutlichen, dem Ganzen untergeordnet. Die einzelnen Faktoren im Bilde werden gegen einander abgewogen, und auf ihre Beziehung untereinander wird im Hinblick auf die Totalwirkung Rücksicht genommen. Jedes Bild soll eine Einheit bilden, aus der sich nichts Einzelnes mehr entfernen läßt, ohne dieselbe zu stören. Auch die italienische Hochrenaissance hat den malerischen Stil entwickelt, der alle einzelne Faktoren auf die einheitliche Gesamtwirkung des Bildes zusammenstimmt.



Filippino Lippi. Die Beweinung Christi.

Gehen wir noch einmal zurück zu Cimabue, Giotto und Giovanni da Fiesole. Man kann aus diesen Bildern gewisse Faktoren herausnehmen und hinzufügen, ohne das Bild zu zerstören, während das bei *Raffaels* heiliger Familie aus dem Hause Canigiani keineswegs möglich ist. Man suche der Symmetrie dieser Komposition nachzugehen. Die Komposition stellt eine Pyramide dar, Josephs Kopf bildet die Spitze, Elisabeths Arm und Bein den linken und Marias Arm und Bein den rechten Schenkel dieser Pyramide. In der Mitte kauern die beiden Kinder, die die beiden Schenkel der

VIII, 1049.

Pyramide in ihrer Rückenlinie noch einmal betonen. Dieses Gerippe der Linearkomposition, von dem wir ein Schema geben, fülle man nun nach und nach mit den Farben, und man wird sehen, wie fein die Farbwerte gegeneinander abge-



Raffael. Hl. Familie aus dem Hause Canigiani.

stimmt sind und sich alle miteinander zu einer Einheit zusammenschließen. Man suche nun weiter aus den Bildern von Perugino, Fillippino Lippi und Andrea del Sarto diese Gesetze der Symmetrie, die die einzelnen Bilder zusammenhalten, herauszulesen; ein besonders dankbares Studienmaterial

VIII, 1004/36.
VIII, 1008/9.
VIII, 1066.

bietet die Piéta, die *Botticelli* (1446—1510) getauft ist, aber kaum von dem Meister selbst, sondern vermutlich von Botticini stammt. Von *Lorenzo di Credi* (1459—1537) besitzt die Pinakothek eine schöne Madonna als Rundbild. Das Rundbild oder Tondo ist eine Erfindung der italienischen Malerei. Man beachte nun, wie die Rundform für dieses

VIII, 1010.

VIII, 1017.



Lorenzi di Credi. Maria mit dem Kinde.

Bild durchaus nicht willkürlich gewählt ist, wie dieselbe vielmehr in der ganzen Komposition des Bildes betont erscheint; alle Linien scheinen aus dem Kreise abgeleitet zu sein, wie unser Schema zeigt. Um dem Ganzen Haltung zu geben, ist in der Landschaft die Horizontale und in der Ruine die Vertikale betont. Wie wundervoll sind die vertikalen und horizontalen Linien auch

VIII, 1034. in dem köstlichen Bilde der Vision des heiligen Bernhard von Perugino gegeneinander abgewogen. Die Phrase, die man so oft hören muß, daß die italienischen Bilder von nur äußerlicher Schönheit ohne Gemütsinhalt, ohne Seele seien, widerlegt dieses eine Bild, in dem sich eine lyrische Empfindungskraft von gehaltvollster Stärke äußert.



Lionardo. Madonna mit dem Jesuskind.

VIII, 1022a. Tragische Empfindungen tiefster Art klingen in der Beweinung Christi von *Liberale da Verona* (1451—1536) an. Nehmen wir als drittes Bild die Gottesmutter mit dem Kinde von *Lionardo da Vinci* (1452—1519), 17, 1040a. dieses süße Sinnbild der Mutterliebe, so fühlen wir schon, wie hinfällig jene Phrase ist. Alle Arten und Wandlungen menschlichen Empfindens sind auch in der italienischen Kunst zum Ausdruck gekommen. Die Madonna von Lionardo mit der Dolomitenlandschaft im Hintergrund, ist von den Gelehrten schon vielfach umstritten worden. Es ist ein Frühwerk des Meisters und stammt aus jener Zeit, da Lionardo noch in der Werkstatt des Verrocchio arbeitete. Den Schöpfer der Mona Lisa läßt es allerdings kaum ahnen.

Der milde, weiche *Cima da Conegliano* (nachweisbar zwischen 1489—1508), ist mit einem stimmungsvollen Bilde vertreten, dessen Zauberklängen sich niemand wird verschließen können. Man genieße auch hier die fein abgewogene Komposition: Auf der linken Bildhälfte neigen sich Hieronymus und Maria gegeneinander und auf der rechten Seite Magdalena und das Kind; hinter diesen Figuren die feine Wellenlinie der Landschaft; mit zwei klug verteilten Spitzen, durch deren An- VIII, 1033.



Cima da Conegliano. Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Magdalena.

ordnung zwei Köpfe vor dem hellen und zwei Köpfe vor dem dunklen Grunde stehen.

Der Landschaft räumte Cima eine noch weitgehendere Bedeutung ein als *Tizian,* bei dem sie doch vorwiegend dekorative Bedeutung hat. Tizian (1477—1576) kommt in der Pinakothek ausgezeichnet zu Worte. Wer nur einmal in Venedig weilte, dem schwillt das Herz bei dem Namen Tizians. Die süßesten Harmonien schöner Lebenstrunkenheit danken wir ihm. Eine Gesundheit, eine Lebenskraft und ein Temperament ohne Gleichen spricht aus seinen Werken. Die Schwungkraft seiner

Phantasie scheint sich bis ins Unendliche gedehnt zu haben. Die Madonna vor einem Säulenbau und die leider durch ungeschickte Restaurierung sehr verdorbene Eitelkeit des Irdischen sind beide Jugendarbeiten. Daran reiht sich das schöne Bildnis eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung mit pelzverbrämtem Überrock. Aus späterer Zeit, vermutlich aus den fünfziger Jahren, stammt, die üppige Gottesmutter mit dem Kinde vor einer Abendlandschaft. Das gewaltige Bildnis Karls V. malte Tizian im Jahre 1548 in Augsburg am Hoflager des Kaisers. Die Größe und Reife der Darstellung bedarf keiner Erklärung. Aber gerade die geistvolle Schärfe der Auffassung, die beredte Lebendigkeit des mächtigen Herrschers, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, hat etwas Erschütterndes Schauder Erregendes. Müde und krank an sich und der Welt, sieht der Kaiser mit erloschenem Blick in todesdunkle Fernen, seine Lippen haben sich bläulich gefärbt, und es fröstelt den Herrscher

IX, 1109, IX, 1110. IX, 1111. IX, 1113. IX, 1112.

Tizian. Karl V.

auf dem Trone in seiner Fürsteneinsamkeit. In den letzten Lebensjahren beschäftigten Tizian besonders lebhaft die verschiedenartigsten Lichtprobleme, an deren Lösung er mit jugendlichem Feuereifer arbeitete. Man bedenke, daß der Künstler die berühmte Dornenkrönung der Pinakothek und auch jene ergreifende Pietà in der Akademie zu Venedig im Alter von 99 Jahren schuf. Die Jahre hatten ihn nicht gebeugt, ihn nur immer größer, reifer und reicher gemacht. Doch nur ein Titane hat in so hohem Greisenalter noch die Gabe, soviel Kraft, Geist und Gemüt zu verschwenden. Ist der erste hinreißende Eindruck des gewaltigen Bildes verklungen, trete man einmal ganz nahe vor dasselbe. Man wird dann auch an diesem Bilde erkennen, daß die impressionistische Anschauung der Natur und daß die Technik der Farbenzerteilung keine Erfindungen von heute sind, daß neben Rembrandt auch Tizian schon impressionistisch malte. Die Gesetze der Kontrastwirkungen werden gerade an diesem Werke besonders klar. Man gebe sich die Mühe, die nur scheinbare Unordnung in der Komposition aufzulösen. Verfolgt man die Durchführung und Lösung des Lichtproblems, wie die Plastik der Formen durch die Lichtführung gesteigert ist, so erkennt und versteht man die Überordnung und Unterordnung der einzelnen Faktoren im Bilde zu Gunsten des Gesamteindrucks.

IX, 1114.

Antonio Allegri da Correggio (1494—1534), der Rembrandt des Südens, ist nur durch ein Frühwerk unzureichend vertreten; die heilige Familie befindet sich in einem völlig verdorbenen Zustand. Dagegen sieht man aus der Schule Tizians mehrere Bilder von *Giacomo Bassano* (1510—1592), ein vollendetes Meisterwerk des *Alessandro Buonvicino* genannt *il Moretto* (1498—1555), zwei vorzügliche Porträts von *Paris Bordone* (1500—1570) und drei Arbeiten von *Jacopo Robusti*, genannt *Tintoretto* (1518—1594).

19, 1094.
VIII, 1095.
IX, 1147/50.
XI, 1123.
IX, 1120/21.
IX, 1127/30.

IX, 1134/44. 20, 1133, 1145.

Eine größere Anzahl von Bildern weist die Pinakothek von *Paolo Caliari* genannt *il Veronese* (1528—1588) auf; und doch lernt man ihn in München nicht kennen. Man vergesse niemals, daß alle diese Bilder aus ihrer Umgebung herausgerissen sind. Erst die Architektur, für die sie gedacht sind, würde jedes Bild vollkommen zur Geltung bringen; das trifft besonders auf die Bilder Veroneses zu, dessen Tafelbilder in riesenhaften Dimensionen in Galerien anspruchsvoll und stillos wirken, während sie als Dekoration für die weiträumige Pracht venetianischer Paläste geschaffen wurden. Aber München besitzt nicht einmal ein derartiges, charakteristisches Tafelbild. Von den Perlen seiner Kunst heben wir hervor, Iupiter und Antiope, das Bildnis einer Dame und den geflügelten Amor, mit den zwei grau und schwarz getigerten Hunden, ein Bild, dessen farbiger Gedanke an moderne Franzosen erinnert.

20, 1133. XI, 1135. XI, 1134.

Tiepolo. Anbetung der hl. drei Könige.

IX, 1107.

Das Selbstporträt des *Palma vecchio* (1480—1528) ist dadurch für die Geschichte des Porträts typisch, daß es die Rückenansicht mit der Halbprofilwendung in die Kunstgeschichte einführt, eine Pose, die im 19. Jahrhundert Makart bevorzugte.

Nun lasse man die Blicke über die Bilder von Tizian, Tintoretto, Moretto schweifen, gehe dann zu Veronese über und endige bei der Anbetung der Könige von *Giovanni Battista Tiepolo* (1693—1770). Welch eine Wandlung im Farbengeschmack im Laufe von hundert Jahren! Die schweren, üppigen Farben blassen allmälich ab, werden immer kühler, und diese Kühle wird bei Tiepolo dann hellstrahlend

IX,1 271.



Salvator Rosa. Bergige Landschaft.

wie ein durchsichtiger klarer Spätherbstmorgen. Man verfolge diese Entwicklung im einzelnen und suche sie kulturhistorisch und psychologisch zu ergründen. Die katholische Sinnlichkeit des 18. Jahrhunderts und die träumerische Frauenverehrung dieser neuen Zeit spricht aus Tiepolos grandioser Anbetung der Könige, die auch die architektonische Umrahmung schmerzlich entbehren läßt. Zwei entzückend-pikante Skizzen aus der Geschichte Iphigeniens vermitteln uns weitere Eindrücke seiner

20, 1272/73.

IX, 1271. Art. Der weichlich-schwächliche *Pietro Rotari* (1707—1762) gehört derselben Zeit an; gleichzeitig schuf
20, 1267/70. *Bernardo Belotto*, genannt *Canaletto* (1720—1780) seine ersten venetianischen Kanalansichten.

19, 1242/44. Der Neapolitaner *Salvator Rosa* (1615—1673) ist der erste reine und große Landschafter der italienischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. Im zehnten Saale sind die Eklektiker und Manieristen zusammengestellt, d. h. diejenigen Künstler, die die durch die großen Meister der Hochrenaissance festgelegte Formensprache tausendfältig variierten. Auch hier ist es ein Unrecht, mit Nasenrümpfen der Geringschätzung vorüber zu eilen. Der Vorwurf der Unechtheit und Unehrlichkeit ist der schwerste, den man gegen Künstler erheben kann. Und es ist nötig, behutsam mit der Austeilung derartiger Vorwürfe zu sein.

Carlo Dolci, *Guido Reni*, *Carlo Maratta* und *Francesco Furini* waren Künstler, die durchaus ernst zu nehmen sind und die ehrlich aus ihrem Zeitempfinden heraus Kunst erzeugten. Wir können auch ihren Bildern mancherlei wertvolle Dinge ablauschen. Die überschäumende Leidenschaft des Barock und die marmorne Kälte des Klassizismus mischen sich in ihnen. Man fühle nach, aus einem wie jähen und aufgerüttelten Empfindungsleben sich ihre sentimental überschwänglichen und pathetischen Erfindungen loslösten; und dann beachte man, wie sich allmählich wieder auf Kosten der malerischen Anschauung die Linie vordrängt. Die Farben werden immer kälter und gipsener, bis das Rokoko neue Farbengluten über die Leinwand gießt.

X, 1170. *Guido Reni* (1575—1642) ist mit einer Himmel-
X, 1171. fahrt Mariä und einer Schindung des Marsyas
IX, 1195. durch Apollo glänzend vertreten, ebenso *Guido*
X, 1193/93. *Canlassi* (1601—1681) mit einer Himmelfahrt der
19, 1224/5, 1227/9. X, 1226, 1230. Magdalena, *Carlo Dolci* (1616—1686) mit einem Ecce homo und einer Magdalena.

X, 1185. Das eine Bild des *Francesco Furini* (1600—1649)

Rinaldo und Amira erfreut durch seine warmen Töne und wundervoll abgewogene Komposition. Auch der elfte Saal der Pinakothek enthält noch einige Bilder später Italiener; vorwiegend geben ihm allerdings die Spanier die Physiognomie. Im 15. Jahrhundert erlag Spanien den flandrischen Einflüssen, von denen es sich im 16. Jahrhundert losmachte, aber nur, um sich Italien in die Arme zu betten. Die Pinakothek gibt kein Bild von der spanischen Kunst mit flandrischem Einschlag; doch darf *Pedro de Moya* (1610—1666) als ein Nachfahr dieses Zeitalters gelten. *Juan Panteja de la Cruz* (1551—1609), *Francisco Ribalta* (1551—1628), *Alonso Cano* (1601—1667), *Don Juan Carreño de Miranda* (1641—1685) und *Clodio Coeno* (1621—1693), von denen einige sich persönlich längere Zeit in Rom und Neapel aufhielten, zeigen die Zusammenhänge und Abhängigkeit der späteren spanischen Kunst von Italien. Auch *Guiseppe Ribera* genannt *Spagnoletto* (1588—1652), studierte in Neapel unter Caravaggio und verlebte sogar einen großen Teil seines Lebens in Neapel, wo er auch starb. Seine Abhängigkeit von Caravaggio ist



Giuseppe Ribera. Der hl. Andreas.

XI, 1299, 1300.

XI, 1277/78.

XI, 1279.

XI, 1302.

XI, 1309.

XI, 1280/86.

leicht ersichtlich; aber er ging doch weit über seinen Lehrer hinaus uud wies der Kunst neue Wege, auf denen im 19. Jahrhundert Bonnat und Ribot weiter marschierten. Der fürchterliche Geist der



Murillo. Die Würfelspieler.

Inquisition spricht aus seinen Märtyrerbildern, eine brutale Wollust der Grausamkeit mit einem unerbittlichen Naturalismus; er hatte eine schaudererregende Freude daran, die Martyrien so schrecklich wie möglich darzustellen, einen ungesunden

Genuß daran, die Runzeln und Furchen, die das Leben in das Antlitz der Menschen gräbt, mit grausamer Deutlichkeit auf der Leinwand nachzuziehen. Der fanatische Geist des Jesuitismus ist hier lebendig geworden. In den Beleuchtungseffekten geht Ribera über Rembrandt und Caravaggio hinaus. Alle seine Darstellungen stehen auf dunklen Hintergründen; das hereinfallende Licht verbreitet nicht wie bei Rembrandt eine Wärme, sondern es platzt herein und läßt die Körper in einem fahlen Glanz aufleuchten, den ein dumpfes Blau und stumpfes Gelb oft noch unheimlicher erscheinen lassen. Von *Diego Rodriguez de Silva y Velazquez* (1599—1660) bekommt man in der Pinakothek keinen Begriff. Das Bildnis eines jungen Spaniers in schwarzer Kleidung ist ein Frühwerk des Meisters, dem man unmöglich seine ungeheuere Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Malerei ablesen kann. Das Selbstbildnis des Künstlers befindet sich in einem derartig verdorbenen Zustand, daß es verfehlt wäre, daran kunstgeschichtliche Erörterungen allgemeiner Art zu knüpfen.

XI, 1293.

XI, 1292.

In gewisser Weise — aber auch unzureichend, da die Farben verblassen und der Auftrag das Temperament des Velazquez vermissen läßt — kann man an der Kopie des Bildnisses der Infantin Margarita, der Tochter Philipps IV., vermutlich von del Mazo die

XI, 1294.



Murillo. Der hl. Thomas heilt einen Lahmen.

Intentionen des Velazquez erkennen. Von *Bartolomé Esteban Murillo* (1617—1682) stammen die beliebtesten Bilder der ganzen Gemäldegalerie. — Seine Bettelknaben und Gassenbuben sind in den hintersten Provinzwinkeln bekannt und berühmt. Aber nicht der gesunde Realismus in der Farbe und ihre geschickte Zusammenstimmung, auch nicht die recht feine, stoffliche Charakterisierung durch den Pinsel des Spaniers haben diese Bilder so beliebt gemacht; sondern die außerordentlich banalen Anekdoten, die hier erzählt werden. Wesentlich höher sind Murillos Heiligendarstellungen einzuschätzen, von denen die Pinakothek eine liebenswürdige Probe in dem heiligen Thomas von Villanuova besitzt. *Francisco Zurbaran* (1598—1662) ist als Künstler wesentlich vielsagender. Der herbe Geist mönchischer Askese liegt über seinem Bildnis des Franz von Assissi ausgebreitet.

XI, 1304/8.
XI, 1303.
XI, 1291.



Francisco Zurbaran. Der hl. Franziskus.

In dem zwölften Saale und den Kabinetten sind noch einige späte Niederländer und Deutsche und die sehr spärlich vertretenen französischen Meister untergebracht. Eine zusammenhängende, entwicklungsgeschichtliche Betrachtung ist hier unmöglich.



Jean Baptiste Chardin. Die Köchin.

Jean Clouet (gest. um 1540) und *François Clouet* (um 1500— um 1572) sind mit je einem Bildnis vertreten. Beide Künster haben viel Gemeinsames mit den Vlaamen; ihre reine Zeichnung, ihre leichte und klare Farbe lassen es auch verständlich erscheinen, daß die Franzosen sie oft mit Holbein

21, 1314.
21, 1315.

vergleichen. Das Innere eines Ateliers zeigt ein
21, 1339. Bild der *Gebrüder Le Nain* (1593—1648), deren hohe Bedeutung für die französische Kunst man nur in Paris und Laon abschätzen lernt. Auch
21, 1376. *Jean Baptiste Siméon Chardins* (1698—1776) feste und bedeutungsvolle Stellung in der Kunstgeschichte wird an dem einen, allerdings sehr reizenden Interieur nicht klar, um so weniger, da alle übrigen Künster seiner Zeit und Umgebung in der Pinakothek fehlen. Wer sein Gedächtnis nicht unnütz beschweren will, durcheile diese Kabinette.
21, 1377. Das Bildnis des jungen Mädchens van *Jean Baptiste Greuze* (1725—1805) ist dürftig. Verweilende Betrachtung gebieten nur die vier Landschaften des
XII, 1324/27. *Claude Gellée*, genannt *Lorrain* (1600—1682), sehr schöne Arbeiten, die aus der Spätzeit des Meisters stammen. Eine kulissenartige Baumgruppe oder ein Tempelbau im Vordergrund sind für seine Bilder charakteristisch. Aber nicht diese äußerlichen kompositionellen Faktoren, sondern ihr großer, epischer Stil und das feine Herausarbeiten der Wirkungen des Sonnenlichts, sowie der atmosphärischen Stimmungen ergeben ihren Wert. Von Claude Lorrain nimmt die moderne Landschaftschilderung ihren Ausgang. Man suche sich über das Neue klar zu werden, das er gegenüber Ruisdael und Cuyp bringt, und suche in Gedanken den Weg von ihm zu den Fontainebleauern weiter zu wandern.

XII, 1379/82. Über die Deutschen *Christoph Schwarz, Kaspar*
22, 1398/1402. *Netscher, Balthasar Denner* ist es wohl nicht nötig,
22, 1426/7. ein Wort zu verlieren; sie alle sind recht unbeträchtlich. Man verweile aber noch einmal vor den
29, 1389/94. Bildern Elsheimers, dessen Bedeutung schon festgelegt wurde. Die Gefangennahme Christi stammt
22, 1397. von *Johann Georg Fischer* (1580—1643), jenem kurbayrischen Hofmaler, der so viele Bilder in der Pinakothek durch barbarisch-pietätlose Restaurierungen verdorben hat, wodurch er zu einem recht

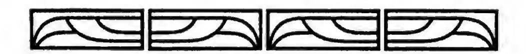
zweifelhaften Ruhm gelangt ist. Aber ein Meister verdient noch eine ernstere Würdigung: *Johann G. Edlinger* (1741—1819). Die Pinakothek besitzt drei Bildnisse seiner Hand und ein noch weit glänzenderes Familienporträt befindet sich im bayrischen Nationalmuseum. Unter den vielen sklavenhaften und trivialen Nachahmern jener Zeit leuchtet diese kernige Persönlichkeit mächtig heraus. Er ist einer der wenigen deutschen Künstler jener Epoche, die malerisches Empfinden besitzen. Edlinger bildete sich an Rembrandt. Aus malerischer Anschauung wuchsen seine Gestalten heraus, die sich von einem fein abgestimmten Hintergrund plastisch abheben. Die beiden englischen Bilder von *Richard Wilson* und *John Opie* stehen zu vereinzelt und sind auch nicht bedeutend genug, um auch nur einen aphoristischen Begriff von der englischen Kunstentwicklung im 18. Jahrhundert zu vermitteln.

23, 1434/36.

23, 1378 a.



Claude Lorrain. Landschaft mit Hagar und dem Engel.



Die Malerei im 19. Jahrhundert.

Schon über die Entwicklung der Malerei im 18. Jahrhundert bekommt man in München keinen geschlossenen Überblick. Dasselbe gilt auch für das 19. Jahrhundert. Dem bedeutenden Einfluß der französischen auf die deutsche Malerei läßt sich in München nicht nachspüren. Dafür aber gewinnt man hier einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Münchner Malerei. Wir beginnen mit der historischen Schule, die von Cornelius ihren Ausgang nahm und eine Nachahmung der italienischen Hochrenaissance anstrebte.





Das Maximilianeum.

Die Gemäldesammlung im Königlichen Maximilianeum.

Mit zu den schönsten Gebäuden des neueren Münchens gehört der imposante Schloßbau des Maximilianeums, der auf dem jenseitigen Isarhochufer, dem sogenannten Gasteig, einen grandiosen Abschluß der Maximilianstraße bildet. Das Gebäude ist von Oberbaurat Friedrich Bürklein entworfen und in den Jahren 1857—1861 aufgeführt. Der der Maximiliansstraße zugekehrte westliche Hauptbau ist ganz mit Terrakotten verkleidet. Von den offenen Hallen, die dem Hauptbau so raumverschwenderisch vorgelagert sind, genießt man einen wundervollen Blick auf die Stadt und das Hochgebirge. In zwei mächtigen Sälen, die mustergültig belichtet sind, ist die Gemäldegalerie untergebracht. Auf den 30 Gemälden, die alle aus der Zeit zwischen 1859 und 1872 stammen, sind hervorragende Begebenheiten der Weltgeschichte dargestellt, die in dem kleinen Katalog, den der Portier verkauft,

einzeln verzeichnet sind. Aber es ist vielleicht ganz wertvoll, erst einmal ohne Katalog einen Rundgang durch die drei Säle zu unternehmen, um zu untersuchen, wie weit die Bilder unser malerisches Interesse erregen. Das erste Gefühl, wenn wir diese Gemäldesäle durchschreiten, wird das der Ehrfurcht sein vor den großen Absichten, dem energischen Willen und der reichen Tatkraft der bayrischen Könige, aus München eine Kunststadt zu machen. In keinem andern deutschen Bundesstaate ist damals so großzügig die Förderung der Künste betrieben worden. Aber auch die vom besten Willen beseelten Könige können keine Kunst aus dem Boden stampfen, wenn der Boden nicht reif ist, künstlerische Früchte zu tragen. Und der Boden war damals nicht reif. Man mag sich zu Hause aus der Lektüre der Handbücher den Hintergrund ausmalen, auf dem sich die Kunst jener Zeit abspielte. Alle Bilder des Maximilianeums, an die sich weiter die Gemälde des alten Nationalmuseums reihen, in dem zur Zeit provisorisch das deutsche Museum untergebracht ist, haben lediglich ein stoffliches Interesse. Wenn man von Rubens, Rembrandt und Tizian kommt, vermögen uns diese Bilder nichts zu sagen. In keinem Bilde ist ein farbiger Gedanke abgehandelt, die Farben scheinen alle bleichsüchtig zu sein. Von blecherner Glätte sind die Gesichter, verblasen die prunkvollen Gewänder.

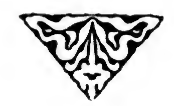
Viele Bilder, am stärksten vielleicht Kaiser Friedrich Barbarossa und Herzog Heinrich der Löwe von *Philipp Foltz* machen den Eindruck künstlerischer Unehrlichkeit. Doch man sei nicht zu scharf in seinem Urteil. Wenn auch diese Werke weder vor der historischen Kritik bestehen können, noch jemals dem Volke etwas zu geben vermögen, so haben doch auch diese Künstler ihr Bestes gegeben. Es lag nicht in ihrer Schuld, daß die historischen und literarischen Ideen damals den Maler im Maler erstickten. Die Zeit verlangte von ihnen

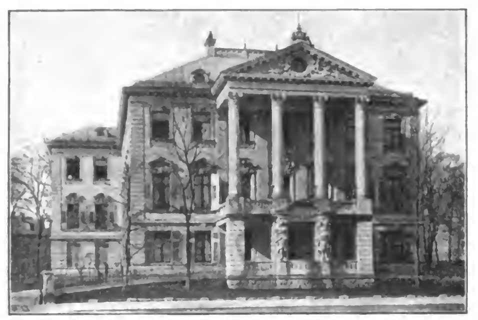
Nr. 20.

die große, theatralische Gebärde, sie verlangte, daß die Künstler versuchten, lange schon erschlaffte Konventionen vergangener Zeiten mit neuem Leben zu füllen. Auch dieser Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte der Malerei war notwendig. Einer hat sich aus diesem toten Punkt in der Malerei herausgearbeitet; das ist *Karl von Piloty*. Aber an den Bildern des Maximilianeums läßt sich dafür der Beweis nicht erbringen. Gewisse malerische Qualitäten entdeckt man auch in dem Bilde der genuesischen Gesandtschaft vor Ludwig XIV. Das eine Bild von dem Franzosen *Alexandre Cabanel* (1824—1889) steht höher als die deutschen Bilder. Die gute Zeichnung ist anerkennenswert. Daß Cabanel immerhin mehr als seine deutschen Zeitgenossen den Wert der Farbe zu schätzen wußte, erkennt man auch auf seinem Sündenfall; besser allerdings auf seinen früheren Bildern, denen man in Frankreich begegnet.

Nr. 19, 25.

Nr. 1.





Das Palais des Freiherrn von Lotzbeck.

Die Privatsammlung des Freiherrn von Lotzbeck.

Die Kunstsammlungen der Familie von Lotzbeck, die seit 1890 das ehemalige Gewächshaus des freiherrlich von Lotzbeckschen Palais am Karolinenplatz beherbergt, sind größtenteils vom Freiherrn Karl von Lotzbeck in den Jahren 1830—1838 zusammengebracht. Außer den wenigen und unbeträchtlichen Skulpturen enthält die Sammlung vorwiegend Bilder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Unter den Werken altdeutscher und italienischer Meister, die an den Südwänden der beiden Flügelsäle aufgestellt sind, seien hervorgehoben: ein temperamentvolles Bild von *David Teniers d.J.* (1610—1690), einen Bauer darstellend, der auf einer Stange einen Hasen über dem Rücken trägt; das Bildnis eines bartlosen, langhaarigen Mannes in schwarzem, pelzgerändertem Gewande von *Antonello da Messina* (1444—1493); ein vornehmes Damenporträt von *Agnolo Bronzino* (1502—1572) und ein weiteres Damenporträt von *Jacopo da Ponte,* genannt *Bassano* (1510—1592), den man ja schon aus der alten Pinakothek her kennt. Die übrigen

Nr. 95. Nr. 97. Nr. 99. Nr. 101.

Bilder älterer Meister sind nicht beträchtlich. Unter den modernen Bildern befindet sich eine Perle, ein französisches Bild, auf das ganz besonders hingewiesen werden muß, weil es das einzige Dokument der französischen Malerei aus der Mitte des 19. Jahrhunderts im Münchner Galeriebesitz ist.

Der farbenfrohe Kleinmeister *Narcisso Virgilio Diaz de la peña* (1809—1876) ist mit einem entzückenden Bilde vertreten: Drei Mädchen in einer Nr. 68.



Diaz. Drei Mädchen.

Landschaft, von denen die auf dem Boden ausgestreckte Mittelfigur Blumen pflückt, während die drei anderen um sie herum kauern. Schauen wir uns um in den drei Sälen. Bei den Deutschen der damaligen Zeit wirken die Farben herb, kalt und blechern und sind ohne Klangkraft. Wie schimmern und schillern dagegen die Farben des Südfranzosen; wie schwellen sie zusammen zu einer klingenden Harmonie. An diesem einen Bilde schon kann man den Unterschied zwischen der deutschen und französischen Kunst herausfühlen: Die Deutschen gingen von der verstandesmäßigen Betrachtung, die Franzosen von der farbigen Anschauung aus. Diaz

wurde damals in Deutschland sehr verehrt. Auf Spitzweg wirkte sein farbensinniges Temperament; und auch auf den badenden Mädchen von *Albert Zimmermann* (1809—1888) und den beiden Nymphen von *Benno Törner* (1802—1858) fühlt man Einwirkungen dieses Südfranzosen nach.

Nr. 44. Nr. 54.

Wie ärmlich und mager wirkt dagegen der andere, einst so verhimmelte Franzose der Galerie Lotzbeck, *Ary Scheffer* (1795--1858), der mit zwei seiner Gretchenbilder vertreten ist. Matte Backfischkunst. Wenn er in dem farbigen Aufbau und der Durchführung den damaligen Deutschen wirklich überlegen ist, so ist der Unterschied doch nur gering. Er hat Ingres, seinen Zeitgenossen, verwässert und traf in dem weichen, schwimmenden Kolorit den Publikumsgeschmack seiner Zeit. Um vieles kräftiger und wagemutiger erscheint die indische Märchengestalt Sakuntala von *August Riedel* (1799—1883), die 1841 in Rom entstand. Riedel hatte die besten Anlagen, eine temperamentvolle Auffassung und eine sichere, geschickte Hand. Aber diesem malerischen Talent war jene Zeit nicht günstig, in der die Maler durch literarische und historische Betrachtungen oder durch eine rein äußerliche Reiseromantik in eine ganz falsche Bahn gelenkt wurden. In den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren begannen die Menschen zu reisen und wünschten, von den Künstlern die Gegenden geschildert zu sehen, durch die sie mit den Postkutschen und den ersten Eisenbahnen gefahren waren. Italien war damals das am heißesten ersehnte Reiseziel; und auch für die Künstler bildete Rom das wunschwerteste Sehnsuchtsreich. Jeder deutsche Künstler mußte damals, wollte er mitzählen, mehrere Jahre unter der südlichen Sonne Italiens geweilt haben, in dem Lande der Raffael, Andrea del Sarto und Michelangelo. Cornelius und die Nachfolger dieses Führers einer ganzen Künstlerkolonne begeisterten sich an den Schöpfungen der

Nr. 16, 19. Nr. 11.

italienischen Hochrenaissance, um sie dünn und weichlich daheim nachzuahmen. Dezennien später zog *Carl Rottmann* über die Alpen und traf in Rom mit Corot zusammen. Wer die frühen römischen Landschaftsbilder von Corot im Louvre und in den Pariser Privatsammlungen gesehen hat, wird die Zusammenhänge Corots und Rottmanns erkennen. Die Galerie Lotzbeck besitzt aus Rottmanns italienischer Zeit ein schönes Bild von Perugia mit Blick gegen Assisi und Foligno. Die Weichheit der Töne und die fein herausgearbeiteten, atmosphärischen Wirkungen machen dieses Bild wertvoll. Wie jämmerlich heruntergekommen die italienische Malerei schon in jener Zeit war, zeigen Bilder von *Niccolo Consini* (tätig um 1830—1852) und *Natale Schiaroni* (1777—1858). Andere Münchner Maler suchten den Anschluß an die holländische Malerei. Die Rolle eines Vermittlers für diese Gruppe spielt *Max Joseph Wagenbauer* (1754—1829), der mit einem charakteristischen Tierstück vertreten ist. *Heinrich Bürkel* (1802—1869), von dem Lotzbeck zwei schöne Bilder besitzt, erscheint unter diesen als der Bedeutendste. Allerdings hat auch er in der Nähe von Rottmann längere Zeit in Rom gearbeitet. Seine Campagna-Schilderungen sind sehr bemerkenswert; aber sie stehen ziemlich vereinzelt in seinem Lebenswerk. Bekannter ist er als Maler des oberbayrischen Gebirges. Man kann sagen: Während die offizielle Münchner Malerei auf höheren Befehl sich in einer pathetischen Nachahmung der italienischen Hochrenaissance gefiel, entdeckte Heinrich Bürkel das bayrische Gebirge für die moderne Malerei. Bürkels Bilder weisen auch, im Gegensatz zu jenen anderen, kompositionelle und farbige Gedanken auf. Auf dem Bilde: Die Alpen betrachte man den duftigen Hintergrund, in dem der Meister sich durch sein feines Tastgefühl für atmosphärische Wirkungen mit dem Rousseau der Frühzeit berührt.

Nr. 38. Nr. 14, 15. Nr. 24. Nr. 81. Nr. 41.

Bemerkenswert sind weiter drei Bilder von

Nr. 66, 67. *Franz Catel* (1778—1856), einem geborenen Berliner, der in Rom starb. Er hat eine ungewöhnliche Auffassungsgabe, eine intensive farbige Anschauung gehabt; aber es gebrach ihm an Können und vielleicht auch an konsequentem Wagemut. Immerhin Nr. 26. ragt sein Begräbnis eines Kreuzführers unter den Nr. 61. Bildern seiner Zeit hervor. Eine Bodenseestimmung bei Rorschach von *Christian Morgenstern* (1805—1867), in ihrer fleckigen, auflösenden Malerei und eine in ihrer reichen Grünfärbung besonders an- Nr. 42. genehme Waldpartie von *Johann Jacob Donner* (1775—1852) sind weitere erfreuliche Stücke dieser kleinen Privatgalerie.





Die Schackgalerie.

Die Schackgalerie im Besitz S. M. des deutschen Kaisers.

Der bedeutendste Privatsammler Münchens im 19. Jahrhundert war Graf Adolf Friedrich von Schack. Er hat seinem Kunstverständnis und seiner Sammlerleidenschaft ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Die Schackgalerie, die in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden ist, ist die bedeutendste deutsche Privatgalerie deutscher Malerei aus jener Zeit. Graf Schack hat seinen gesamten Gemäldebesitz dem deutschen Kaiser vermacht, der, als er von dieser testamentarischen Verfügung des Grafen Kunde erhielt, bestimmte, daß die Galerie in München verbleiben sollte. Seit dem Tode des Grafen Schack im Jahre 1894 ist die Galerie in dem Palais des Grafen in der Briennerstraße aufgehängt, das von Lorenz Gedon erbaut und von Emanuel Seidl 1894 umgestaltet wurde. Ein Neubau soll bis zum Jahre 1910 gegenüber dem bayrischen Nationalmuseum errichtet werden.

Wenn wir gemächlich die Stufen hinanschreiten zu den oberen Räumen (den unteren Saal sparen wir uns bis zuletzt auf), so mögen wir uns der bitteren Worte erinnern, die der lange verkannte und zu Lebzeiten nur wenig geschätzte Graf Schack in seinen letzten Lebensjahren gleichsam wie eine bittere Anklage niederschrieb:

„Bei der eisigen Kälte und tötlichen Gleichgültigkeit, welche die ganze deutsche Nation von jeher meinem poetischen und literarischen Schaffen gezeigt hat und noch jetzt zu zeigen fortfährt, wo mein Abend hereinbricht, liegt es wohl oft nahe, daß mich tiefe Niedergeschlagenheit befällt und daß ich den Wunsch nicht zurückweisen kann, ich möchte lieber in England oder Italien, in Frankreich oder Spanien geboren sein. Ich kenne diese Länder genug, um zu wissen, daß mir dort nicht die Teilnahmlosigkeit begegnet wäre, wie im „Lande der Dichter und Denker“. Wofern es dabei für mich einen Trost gibt, so liegt er neben der Hoffnung auf eine empfängliche Nachwelt in dem Bewußtsein, daß ich nicht teilgenommen habe an der Schuld, welche das deutsche Volk gleichzeitig gegen einige andere geübt hat, vielmehr bemüht gewesen bin, das ihnen zugefügte Unrecht nach meinen schwachen Kräften zu sühnen. Und wenn es mir gelungen ist, den Bann der Verkennung, unter dem Deutschland schon so viele seiner besten Söhne verkümmern ließ, auch nur von einem derselben hinwegzuheben, so werde ich mir in meinen letzten Stunden sagen können, daß ich nicht vergebens gelebt habe.

Abgesehen davon, daß mich der Ruhm des Tages nie geblendet hat, schien es mir lohnender, junge Kräfte zu entdecken oder auch solche zu beschäftigen, welche, der Gunst des großen Publikums entbehrend, brach lagen. Ich dachte, meine Galerie würde so einen eigentümlichen Charakter erhalten, während sie sonst nur Bilder von Malern

aufgewiesen hätte, von denen man schon überall welche sehen konnte."

Wir durchschreiten die kleinen Schwindzimmer, steigen die Stufen hinab und verweilen zuerst in dem Saal der Lenbach-Kopien. Welch eine Umgebung! Velazquez, Rubens, Murillo, Giorgione und Tizian grüßen uns von den Wänden. Die Kopien sind vortrefflich und geben von den Origi-



Moritz von Schwind. Morgenstunde.

nalen soviel, wie eine Kopie überhaupt geben kann. Dem Laien werden die drei großen Werke 248. Tizians, die himmlische und irdische Liebe, die 253, 260. ruhende Venus und das berühmte Reiterporträt Karls V. eine willkommene Ergänzung zu den Bildern von Tizian in der alten Pinakothek bedeuten. Das Porträt Philipps IV. von Velazquez vermittelt 266. einen Begriff seiner Kunst. Die Lenbachsche Kopie ist sehr getreu; geistvoller aber erscheint die Kopie von Hans von Marées nach dem Reiterbildnis Philipps IV. Lenbach tauchte in den Alten Meistern 267.

vollständig unter, während Marées sich immer noch seine Persönlichkeit wahrte und mehr als ein geistvoller Interpret erscheint. Marées hat die optisch-malerischen Probleme des Velazquez persönlicher durchdacht und wie jener die Farben scheinbar leicht hingeblasen auf die Leinwand. Die weiteren Kopien alter Meister von Ernst von Liphard, D. Penther, Carl Schwarzer und August Wolf, die im letzten Saale und in einer für jede Bilderbetrachtung unmöglichen Belichtung in den Parterreräumen, der früheren Bibliothek des Grafen Schack, hängen, stehen bei weitem nicht auf der gleichen Höhe. Immerhin mag der Kunstfreund die Kopien 201/7. nach den Deckengemälden von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle als willkommene Vorstudien zu der Betrachtung der Originale in Rom ansehen und an manchen anderen Kopien alte Erinnerungen auffrischen. Die Erinnerung an die köstlichen Stunden tiefsten Genusses vor den Originalen hilft über die Unzulänglichkeiten der Kopien hinweg und das Auge saugt sich noch einmal voll vor den Werken dieser ungebundenen Temperamente, dieser blühend Produktiven von geadelter Stärke und lebendigster Kraft. Dann reißt man sich plötzlich los, weil die Unzulänglichkeit der Kopien an irgend einer Einzelheit deutlich wird oder weil die Zeit drängt, um sich der Betrachtung der modernen Meister in der Galerie Schack zu widmen.

Die Seele ist in Schwingung, das Herz glüht noch schwelgend im Genuß verfallener Schönheiten und das Auge geht suchend in die Irre, um sich an kongenialen Kraft- und Schönheitsäußerungen festzusaugen. Die Augen tasten die Wände ab; unruhig eilt der Kunstfreund von Bild zu Bild. Sein exaltierter Gemütszustand senkt sich mehr und mehr, verliert sich ganz; denn seine Augen finden nichts, das den Schönheitsrausch seiner Seele von neuem beflügelt. Und wie er so ernüchtert wird, erkennt er plötzlich den Abstand zwischen Genelli,

Hess, Bode und wie sie alle heißen, und Tizian, Velazquez und Rubens. In keiner Galerie der Welt ist die Möglichkeit so leicht gegeben, diesen Abstand zu erkennen und abzumessen. Wer diesen gewaltigen Abstand nicht erkennt, zeigt sich eines ernsthaften Kunstgenusses nicht fähig. Wer die Begeisterung, zu der die großen alten Meister uns hinreißen, vor diesen kleineren Jüngeren schwärmerisch fortsetzt, der beweist damit sein Unvermögen, Augenkunst zu genießen und graduell zu unterscheiden. Es gibt noch heute deutsche Schwärmer, die *Peter von Cornelius* (1783—1867), Michelangelo und Raffael zur Seite stellen.



Moritz von Schwind. Der Einsiedler.

Man betrachte seine Flucht nach Ägypten. Cornelius gehört in die Reihe jener periodisch auftretenden Maler, die auf alte Konventionen religiöser Art zurückgreifen und schon vorhandene Formen in selbstloser Geschicklichkeit — d. h. ohne eigene und selbstschöpferische Anschauung der Natur — nachahmen. Die deutschen Romantiker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten den Blick nach rückwärts gewandt; in güldener Verklärung sahen sie die Vergangenheit als goldenes

30.

Zeitalter und wollten dieses Traumland aufrichten in der Gegenwart. Die bildenden Künstler schwärmten mit ihnen diese unklaren, verschwommenen Träume; aus dieser Schwärmerei ergab sich eine Malerei, die aus Traumgesichten, aber nicht aus der Anschauung des Auges hervorging. Die Fülle der inneren Gesichte war für sie der Maßstab für die Bedeutung eines Malers; aber nicht die Kraft der Anschauung der Natur und nicht der Geist und die Würde der Technik. Eine solche Kunst aber sinkt mit dem Individuum in den Staub; denn diese persönlichsten, phantastischen Schwärmereien haben kein Verhältnis, keine Beziehung zu der Kultur der Gegenwart; sie verfliegen, wenn der Atem der Zeit sie ausgehaucht hat. Was vermögen uns *Buonaventura Genellis* (1800—1868) Mythologien heute noch zu sagen? Man setze sich vor diesen mit Literatur beschwerten Malereien mit dem Geist der Romantik in der Malerei auseinander. Liest man die Erklärungen zu diesen Bildern im Kataloge nicht, so wird man stumm vor ihnen stehen. Sie werden uns langweilen. Die nackten blassen Farben haben keine Klangkraft; hin und wieder erfreut das Auge der runde Fluß und die fließende Energie der
51. Linien, wie etwa auf dem Bilde: die Engel bei Abraham. Aber das ist doch zu wenig, um sich an diesen großen Leinwandflächen zu erfreuen. Die Intentionen sind groß und löblich; doch wer die Bedeutung und Würde der Technik so mißachtet, ist kein Maler, vermag nichts zu schaffen, was mit dem Auge genossen werden kann. Wie sehr Genelli die verstandesmäßige Erfassung seiner Bilder am Herzen lag, sagen uns gerade die endlosen, von ihm verfaßten Erklärungen zu seinen Bildern. Gegenüber an der Wand hängt *Karl von Pilotys* (1826
103. —1888) Historienbild: Kolumbus in dem Moment, als er die neue Welt zum ersten Mal erblickt. Schon der Titel des Bildes sagt, daß auch dieses Gemälde aus einer Traumvision, aus einem literar-

historischen Gedanken herausgewachsen ist. Die Pose und Geste des Columbus, die Theater-Idealität des ganzen Werkes bekräftigt diese Annahme. Immerhin, es ist Farbe in dem Bilde; aber auch in



Karl Spitzweg. Serenade.

der Farbe ist pathetische Schwärmerei; auch sie wirkt theatralisch und brutal und ist ohne jede Klangkraft. Die Klassizisten und Romantiker wandten sich von allem zeitgenössischen Leben ab, suchten in allen Zeitaltern heimisch zu sein und wurzelten

doch nirgends. Die großen Gebärden der Vorfahren wurden durch ihre geistlose Nachahmung in ein hohles Theaterpathos gekehrt: Wir sahen das an Piloty; aber er stand nicht allein. *Hermann*
180. *Wislicenus* malte eine Allegorie, die Phantasie von den Träumen getragen, *Albert Zimmermann*
185. die Brockenszene aus Goethes Faust, *Friedrich*
104/5. *Preller,* Szenen aus der Odyssee, *Ernst von Liphart*
82. eine Allegorie der Nacht, *Wilhelm Lindenschmit*
81. einen Fischer und eine Nymphe nach Goethes bekannter Ballade, alles Bilder, die für unser modernes Auge unerträglich sind. In die Reihe dieser Romantiker gehört nun auch *Moritz von Schwind* (1804—1871). Auch seine Bilder wuchsen aus literarischen, lyrischen, historischen oder musikalischen Gedanken und Empfindungen heraus und nur selten aus der Anschauung des Auges. Und doch schenken wir ihm heute noch unsere Liebe. Warum? Daß Schwind in der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts eine Ausnahmestellung einnimmt, wie man es so häufig liest, ist eine nichtssagende Phrase und außerdem unrichtig. Auch Schwind war Romantiker, auch Schwind war ein mäßiger Maltechniker. Für Farbenwerte und für das Zusammenklingen der Farben im Bilde zu einer Symphonie hatte auch er nur geringes Verständnis. Man gehe einmal daraufhin seine Bilder durch. Das verblasene Weinrot des Gewandes und
143. das dünne Ziegelrot des Bodens in der Waldkapelle klingen nicht zusammen mit dem verwaschenen
158. Fleischton. Wie schrill klingen die drei Rot und das saftige Blau in dem Traum des Gefangenen — und das grelle Weiß zerreißt sogar noch die angebahnte Harmonie. Am malerischsten erscheint er in seinen Nachtstimmungen, wo er alle Farben abdämpft und durch die Symphonie der Dunkelheit verbindet; aber Klangkraft haben auch dort seine Farben nicht. Man denke sich ein Bild von Schwind zwischen zwei Bildern von Courbet und Corot. Auf den ersten Eindruck wird es scheinen, Schwind würde

durch solche Maler völlig geschlagen werden. Und doch nicht. Der Meister wird sich behaupten, weil seine Instinkte rein und stark waren, weil er eine reine und starke Persönlichkeit war. Ein derartiger Vergleich lehrt uns die positiven Werte der Schwindschen Kunst schätzen: Seine Aufrichtigkeit, seine Wahrhaftigkeit, seine innige Gefühlswelt, seine germanische Rassenstärke, kurz: das Unmittelbare in seiner Kunst. Er holte nicht aus zu großen Gebärden und künstelte sich nicht in ein hohles Pathos hinein. Er hielt sich in den Grenzen seiner Empfindungswelt, hat alle ihre Möglichkeiten erschöpft, sich aber niemals über sie hinaus in hohle Phrasen verloren. Aus einem gesunden Instinkt heraus wählte er ein zehnfach kleineres Bildformat als die Klassizisten und Romantiker vor ihm. Er schweifte auch nicht wie die Anderen in weltfremder Träumerei in die Antike und nicht in eine andere Vorzeit, sondern griff zum Volkslied und

129/161.



Karl Spitzweg. Der Abschied.

gewann damit Beziehung zu dem zeitgenössischen Leben. Er hat neben dem Volkslied auch das Waldleben gemalt, hat in den Schleiern, die sich im Abenddämmern über die Waldwiese breiten, mit seinen Sonntagsaugen Elfen geschaut; im kühlen, silberigen Mondlicht hat er, als er über den Rhein fuhr, eine Nixe im Wasser schwimmen sehen; er hat, als er im nächtlichen Dunkel des Waldes lag und träumte, eine gütige Fee zart vorbeischweben sehen. Diese



Franz von Lenbach. Trocadera de la Reina.

Naturstimmungen hat er in seinem Bilderzyklus der Schackgalerie verkörpert. Und diese Bilder leben! Die feinen, zarten Linien zittern vor innerer Empfindung und die wie Frühreif, leise darüber gehauchten Farben duften.

96/102. *Eugen Napoleon Neureuther* (1806—1883) steht ihm zur Seite; nur gleitet er mehr ins Dekorative und Illustrative.

Wie trocken wirken gegen Schwinds Bilder 9/11. die Bilder von *Leopold Bode* (geb. 1831) und 46/47. *Josef von Führich* (1800—1876), die im Gegensatz

zu Schwind nicht erkannten, daß sie zu schwach waren, eine große Leinwand mit Leben zu erfüllen. Neben Schwind hält sich höchstens noch *Johann Eduard Steinle* (1810—1886), obwohl auch er oft trocken wirkt. — Im Hintergrunde der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zog eine kleine Schar von Künstlern still und bescheiden andere Wege. Der Name des Grafen Schack ist für alle Zeiten mit den Namen Schwind, Feuerbach und Böcklin verknüpft. So liest mans oft; und das hat auch seine Richtigkeit. Aber es ist dem Grafen Schack auch anzurechnen, daß er einem andern Kreis von Künstlern Förderung zuteil werden ließ, die von der Reiseromantik ihren Ausgang nahmen und durch das Landschaftsstudium immer mehr und mehr wieder zur Beobachtung und zum Studium der Natur hingedrängt wurden. Das Naturstudium lehrte sie sehen. Die wachsende Bildung des Auges lehrte sie die Farbenreize und Farbenunterschiede in der Natur empfinden. Diese Erkenntnisse trieben sie unwillkürlich einem malerischen Stil in die Arme. Dazu kommt, daß Manche von ihnen, besonders Rottmann, in Rom mit Corot zusammentrafen. Erscheinen ihre malerischen Leistungen unseren verwöhnteren Augen trotzdem noch unzulänglich, so darf man nicht vergessen, wie sehr damals in Deutschland die Bedeutung und Würde der Technik in Vergessenheit geraten war. Der älteste Landschafter ist *Joseph Anton Koch* (1768—1841), der die idealisierte Linie und das theatralische Pathos der Klassizisten auf die Landschaft übertrug. Seine Ziegelhütte bei Olevano, in der malerische Wirkungen absichtlich vermieden zu sein scheinen, sagt uns nichts.

172/176.

67.

Aber *Karl Rottmann* (1798—1850) dagegen, welch eine Wandlung nehmen wir hier wahr! Wer die Bilder aus Corots römischer Zeit in der Sammlung Thomy-Thierry im Louvre kennt, wird in Rottmanns drei Ansichten von Rom dessen Beziehungen zu Corot nachfühlen können. Allerdings

ist Corot der Stärkere. Jedoch wir nehmen in diesen Bildern, wie auch in dem prachtvollen Hinter-
114. see bei Berchtesgaden, in der griechischen Meeres-
117. küste mit aufziehendem Gewitter, in der Quelle Kallirhoë und in dem Kochelsee dieselbe malerische
116. Auffassung der Natur, das gleiche Streben, atmosphärische Wirkungen festzuhalten, wahr wie bei Corot. Rottmann ist befangener, ängstlicher, trockener und leerer als Corot; aber er erkannte



Franz von Lenbach. Hirtenknabe.

wie jener Franzose die Bedeutung der Luft, fühlte wie jener heraus, daß die Luft jeden Farbenwert weich macht und die einzelnen Farben so göttlich zusammenfaßt, daß sie zusammenklingen. Warum haben die Münchner sich Rottmann nicht zum Führer erkoren, warum haben sie ihm nicht nachgeeifert? Er hatte den Weg eingeschlagen, der zu den höchsten Zielen führte. Noch einige Maler, die Maler zu sein sich bestrebten, sind bei Schack zu finden. Natürlich sind auch ihre Bilder unzulänglich; jedoch das Streben adelt sie. Die spanischen
1/7. Ansichten von *Fritz Bamberger* (1814—1873) seien
29. genannt; *Franz Catels* (1778—1856) Theater von

Taormina, *Eduard Gerhards* (1812—1888) Bilder aus 54/58.
Spanien, die unter diesen Werken am bedeutsamsten
erscheinen, *Karl Morgensterns* (1811—1893) und 89/91.
Bernhard Stanges (1807—1880) Bilder aus Italien, 170/171.
endlich die Abendlandschaft von *Siegmund Sidorowicz* (1846—1881), die mit zu den schönsten Bildern 162.
dieser Gruppe gehört. Auch die Porträts von *Karl Rahl* (1812—1865) müssen hier genannt werden. 106/109.
Eduard Schleich (1812—1874) hat mit diesen Künstlern
keinen Zusammenhang. Er, der Stammvater der
Münchner Landschaftsmaler, entwickelt seine Kunst 121/123.
mehr aus Ruisdael, van Gojen und Constable heraus.

Mitten unter allen diesen Gemälden hängt ein
einziges Bild von *Hans v. Marées* (1837—1887), das 84.
alle Bilder seiner Umgebung schlägt: Ein Knecht
treibt seine Pferde in die Schwemme. Es ist das
Bild eines Malers. Das allein sollte genügen, daß
vor diesem Bilde jeder Besucher der Schackgalerie
anhält, um diesem großen, deutschen Künstler die
schuldige Ehrfurcht zu erweisen. Aber die Meisten
eilen vorüber; denn diese Pferdeschwemme erzählt
keine Anekdote. Dem Kunstfreund krampft es das
Herz zusammen, wenn er sieht, wie jeder Besucher,
wie sie alle an dem Bilde dieses Einzigen vorübergehen. Verweilen wir! Warten wir eine kurze Weile,
bis die Farben des Bildes zu klingen beginnen, bis
die Figuren sich in unseren Augen geformt haben
und danach der Raum sich in die Tiefe dehnt.
Verfolgt man, wie das reiche, klingende Farbenkonzert sich um den einen starken Akkord des
weißen Schimmels gruppiert, wie die Farben aus
geheimnisvoller Tiefe aufschallen, nur um das Weiß
lebendig zu machen, so denkt man unwillkürlich
an Rembrandt, den großen Lichtzauberer. Marées,
schuf dieses Werk 27jährig. Aber es wurde damals übergangen und vergessen, weil es gar zu
sehr der Idylle entbehrte. Ein Anderer galt den
Münchnern als ein lockenderes Vorbild: *Karl Spitzweg* (1808—1885). Auch er war ein Maler. Doch

als solcher steht er nicht so hoch wie als Erzähler, als Idylliker. Spitzweg führte die Faschingslaune in die Münchner Kunst ein. Das werden wir später bei seinen Nachfahren deutlicher erkennen. Auch Spitzwegs Bilder haben oft schon zu viel


Anselm Feuerbach. Weibliches Bildnis.

Apparat für seine Witze. Technik und Auffassung stehen gar zu häufig in unausgeglichenem Widerspruch, wie der violinspielende Einsiedler und die Türken in einem Kaffeehaus. Die Serenade dagegen, der Hypochonder und der Abschied eines Liebespaares gehören mit zu den entzückendsten

163/168.

Schöpfungen dieses behaglich humorigen Meisters. In den Sennerinnen auf einem Hügel findet sich sogar ein Ansatz zur Größe, die erreicht wäre, wenn der Künstler nicht ganz stillos dieses Bild in ein viel zu enges Format hineingepreßt hätte. *Franz von Lenbach* (1836—1905) ist mit einigen landschaftlichen Studien aus Spanien vertreten, die nicht zu seinen besten gehören. Es gibt reinere, ehrlichere Landschaftsstudien von ihm; diese drei 75/76.



Anselm Feuerbach. Laura in der Kirche.

sind schon ein wenig sauzig. Aber ein Hauptwerk seiner Jugendzeit befindet sich bei Schack: der Hirtenknabe von 1860; ein schönes Stück Natur, gesehen durch ein kräftiges Temperament, im Stile von Bastien-Lepage, nicht ohne absichtliches Pathos, aber doch mutig und frisch angepackt und gemalt. Zu den wertvollen Bildnissen aus seiner zweiten Schaffensperiode sind die beiden Porträts des Grafen Schack und sein Selbstbildnis zu rechnen. 71. 73, 78, 79.

Wir kommen nun zu Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin. *Anselm Feuerbach* (1829—1880) 32,42.

wuchs auf, als die Cornelianer im Zenit ihres Ruhmes standen und ihre künstlerischen Theorien, Anschauungen und Werke in Deutschland lebhaften Widerhall weckten. Es ist natürlich, daß die Klassizisten und Romantiker die gesamte künstlerische Entwicklung des jungen Feuerbach grundlegend beeinflußten, obendrein war sein Vater Archäologe. Aus dieser Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung wird es auch klar, daß er nicht wie der zehn Jahre jüngere Leibl direkte Beziehungen zu dem zeitgenössischen Leben gewann, sondern wie die Klassizisten und Romantiker sich seine Themen aus einer fernen, verklungenen Zeit holte. Das literarhistorische Element in seiner Kunst hat ihn seiner Zeit, die inzwischen weiter fortgeschritten war, als den letzten Nachfahr der Romantiker so fremd erscheinen lassen. Er reiht sich den Romantikern an. Und doch können wir Feuerbach nicht mit ihnen in einem Atem nennen. Warum? Weil seine Historienbilder Leben darstellen und in sich selbst beruhen. Sie stellen Werte in sich dar, die wohl in einer Beziehung rückwärts, aber in anderem Betracht ebenso sehr vorwärts deuten. Das erhellt am besten daraus, daß seine Bilder keiner literarischen Erklärung bedürfen. Sein Studiengang gibt uns Anweisungen zur Erschließung seines Wesens. Er lernte in Düsseldorf unter Schadow, studierte darauf drei Jahre in Paris unter Couture, der starken Einfluß auf ihn gewann, und ging dann nach Italien. Paolo Veronese, Palma vecchio und Paris Bordone rundeten seine künstlerische Entwicklung ab. Man suche das Veneti-
32, 33. anische aus seinen Bildern, dem Garten des Ariost, dem majestätischen Porträt einer Römerin und aus
39. Laura und Petrarca in der Kirche herauszulesen, denke über seine vielfältigen Beziehungen zu Couture nach. Vielleicht wäre Feuerbach glücklicher geworden, wenn er ein Jahrzehnt später nach Paris gekommen wäre und Anschluß an ein anderes

Künstlermilieu gefunden hätte. Er strebte wie selten einer nach der Farbe, rang mit der Technik; aber schwere Ketten fesselten ihn an das geistige Ambiente, das in seiner Jugend die Grundlagen seines Wesens gebildet hatte. Er mühte sich durch sein ganzes Leben, sich daraus zu befreien. Aus diesem Kampf erwuchs die Tragik seines Lebens. Das lehmige Gelb, das harte Grün und das stumpfe Grauviolett seiner Schatten entsprechen nicht einem glücklichen koliristischen Gefühl. Eine reine Freude bietet in seiner Kunst die Einfachheit der Sprache,



Anselm Feuerbach. Pietà.

die edle Rhythmik seiner Linien und die strenge, reine Form. In diesem Faktum liegt seine Größe. Welch sittlicher Ernst, welch ethisches Bewußtsein spricht aus jedem seiner Bilder. Nicht Frohsinn lacht aus ihnen hervor; eine schwere Traurigkeit, ein feierlicher Ernst schwält vielmehr zu uns nieder. Aber diese Traurigkeit, dieser Ernst sind erlebt, gelitten. Jede seiner Linien zittert in Empfindung. Man muß Geduld haben vor seinen Bildern. So ernste, feierliche Kunstwerke enthüllen sich langsam und sprechen nur zu einer gesammelten Seele. Man genieße den wundervollen Aufbau der Pietà, den Linienrhythmus in diesem Bilde und den natürlichen, zwanglosen und so lebendigen Faltenwurf, unter dem 34.

sich die Körper bewegen, die feine Tonskala in dem Seidenkleid der knieenden Laura, wie sie sich vor



Anselm Feuerbach. Idylle von Tivoli.

dem Altar der Kirche zu Avignon beugt, die Innigkeit
35. und gemütreiche Schönheit in dem Bilde Francesca

von Rimini und Paolo, die einfach große, plastische Formensprache und die sich darüber 42. breitende Milde in der Idylle aus Tivoli. Man vergleiche diese Bilder etwa mit dem Kolumbus 103. des Piloty. Welch ein Theaterpathos dort und welch schlichter, echter, schwermütiger, deutscher Ernst bei Feuerbach. Schack ließ ihn fallen, als Anselm zu seiner höchsten Reife sich durchgerungen hatte. Man möchte dem Grafen gram sein für diesen Irrtum, für diese unzureichende Spannweite seines Kunstverständnisses. Die Bilder aus Feuerbachs letztem Lebensjahrzehnt müssen wir anderswo suchen.

An *Böcklin* dagegen ist Schack nicht irre ge- 12/27. worden. Er beschließt die Reihe der Romantiker, ist nach Schwind und Feuerbach der letzte Malerdichter gewesen. Schwinds Empfindungswelt war das Volkslied, Feuerbach lebte in der Dichtung der Antike und der Renaissance, Böcklin gestaltete aus innerem Erleben heraus das saturnische Reich, in dem alle Gewalten der Natur von Göttern und Nymphen belebt waren. Schwind ist der Idylliker, Feuerbach der Elegiker und Böcklin der Tragiker. Es ist unrichtig, ihn als den größten Landschafter des 19. Jahrhunderts hinzustellen. Man kann ihn überhaupt kaum einen Landschaftsmaler nennen im Sinne Courbets und der Fontainebleauer, die ihn als solche natürlich turmhoch überragten. Böcklin stilisierte die Landschaft zu sehr, war zu sehr Romantiker der Farbe, um überhaupt den zeitgenössischen Landschaftsmalern angereiht werden zu können. Er schuf wie die Romantiker aus Traumgesichten heraus Ideallandschaften, die in der Natur nicht ihres Gleichen finden. Bei aller Verehrung dürfen wir niemals vergessen, daß er ein Abschluß ist; Entwicklungsmöglichkeiten enthält seine Kunst ebensowenig wie die Kunst Schwinds und Feuerbachs. Aber er ist ein grandioser Abschluß.



Arnold Böcklin. Anachoret.

Arnold Böcklin wurde 1827 in Basel geboren,
studierte unter Schirmer in Düsseldorf, kopierte in
Brüssel alte Niederländer, war kurze Zeit in Paris
und ging 1850 nach Rom. 1856 wurde er durch
Paul Heyse dem Grafen Schack empfohlen. 1858
folgte er einem Rufe an die Kunstakademie in
Weimar. Bald aber kehrte er wieder nach Italien
zurück; 1901 starb er in Florenz. In seiner ersten
Zeit arbeitete er noch ganz unter dem Einfluß
Schirmers aus der Anschauung der Natur heraus.
Seine ideale Landschaft mit einer Nymphe an der
Quelle ist ein Dokument dieser Zeit. Der Anachoret 13. 14, 17.
in einer wilden Felslandschaft, Pan erschreckt einen
Hirten und die Klage des Hirten bezeichnen die
allmähliche Stilwandlung. In der altrömischen Wein- 24.
schenke, dem Gang nach Emmaus, dem Mörder mit 22, 18.
den Furien, den beiden Villen am Meer, der Herbst-
landschaft, der wilden Felslandschaft und endlich in 15, 26.
Triton und Nereide ist der idealisierende Stil Böcklins 27.
völlig durchgebrochen. Jedes Stück Natur, das er
schaute, dichtete er in seinem Innern um in Lebe-
wesen, die wie eine Verkörperung des Naturgeistes
aus der Landschaft herauswachsen, triumphierend
über sie herrschen und doch mit ihr zusammen-
schmelzen zu einer symphonisch klingenden Einheit.
Böcklin ist der Einzige unter den modernen Künstlern,
der aus innerem Erleben herausquellende, glaubhafte
Allegorien geschaffen hat. Er hat die unheimlich
schreckhafte Stimmung einer Gebirgsschlucht, das
böse Gewissen, das Waldweben und die Stille des
Waldes, das Schweigen und Brausen des Meeres,
das Sprießen und Keimen der Natur, den sommer-
lichen Überschwang und das Verherbsten in der
Natur gemalt. Böcklin war eine jubelnde, von
aller Erdenschwere losgelöste Feuernatur, die in
ganz einzig heldenhafter Art ins romantische Land
geritten ist.

Zwischen Feuerbach und Böcklin steht *Franz
Dreber* (1822—1875), der aus der landschaftlichen

Stimmung lyrische Empfindungen herausentwickelte
31. und auf diesem Wege zu leiseren, weicheren Tonharmonien gelangte. In seiner romantischen Landschaft Sappho am Meeresstrand zeigt sich, daß er Feuerbachs Sicherheit in der Zeichnung und Böcklins Farbengeschmack, allerdings in gedämpfter Form, in sich vereint.



Arnold Böcklin. Die Villa am Meer.



Die Kgl. Neuere Pinakothek.

Die Kgl. Neuere Pinakothek wurde nach den Plänen des kgl. Oberbaurates von Voit in den Jahren 1846—1853 gegenüber der Kgl. Älteren Pinakothek, mit dem Hauptzugang an der Ostseite, erbaut. Dieser erste moderne Museumsbau, für den ohne zwingenden Grund früh mittelalterliche Stilelemente verwendet worden sind, ist sowohl in seiner Außenarchitektur wie in seiner inneren Raumeinteilung mißlungen. An den äußeren Wänden des Gebäudes hat Wilhelm Kaulbach im Auftrag Ludwigs I. den Versuch gemacht, in Freskogemälden die Geschichte der neueren Kunst in satirischer Auffassung niederzuschreiben. Diese Wandmalereien sind seit langem schon durch Witterungseinflüsse zerstört und es liegt kein Grund vor, sie wieder herzustellen.

In der Eingangshalle der Neuen Pinakothek steht M. Wagners Modell zum Löwen-Viergespann des Siegestores. Der Eingang links daneben führt in die Säle, in denen Porzellanbilder untergebracht sind, Kopien der besten Bilder

der Alten Pinakothek und der Schönheitsgalerie in der kgl. Residenz, die, als Kuriositäten interessant, für eine ernsthafte Kunstbetrachtung nicht in Betracht kommen. Wir gehen rechts um das Löwenviergespann herum in die drei Parterresäle, in denen ein Teil des Besitzstandes der Neuen Pinakothek an Werken der Malerei des 19. Jahrhunderts untergebracht ist.

Um nicht falsche Vorstellungen über die Bedeutung dieser Galerie zu nähren, muß vorausgeschickt werden, daß die Neue Pinakothek weder in ihrem Besitzstand noch in ihrer Anordnung einen Überblick gewährt über die Entwicklung der Malerei im 19. Jahrhundert. Sehr schmerzlich wird man die hauptsächlichsten Entwicklungsträger der neueren europäischen Malerei vermissen.

Delacroix, Couture, Géricault, Ingres, Manet, Monet, Pissarro und die Fontainebleauer fehlen gänzlich; Constable und Courbet sind mit unbeträchtlichen Arbeiten unzureichend vertreten. Von bahnbrechenden deutschen Malern fehlen vollständig, um nur einige Namen zu nennen, Blechen, Buchholz, Burnitz, Friedrich, Gensler, Hausmann, Kersting, Leistikow, Marées und Schuch; ganz unzureichend sind Dahl, Menzel, Liebermann und Rhoden vertreten.

Numerisch sehr zahlreich dagegen sind die Werke der einheimischen Münchner Künstler. Aber auch hier empfindet man schmerzlich bedeutende Lücken; sehr unzureichend sind Dillis, Heinlein, Kaiser, Kobell, Metz, Piloty, August Seidel und Teichlein vertreten; auch Böcklin, Leibl und Spitzweg. Es fehlen ferner Bilder aus der Frühzeit von Defregger, Grützner, Harburger, Lenbach und Thoma, die für die Entwicklung der Malerei wesentlicher sind als die Spätwerke dieser Meister.

Diese Aufzählungen sollen nicht etwa den Genuß beeinträchtigen an dem, was die Neue

Pinakothek bietet, sondern die Galerie nur charakterisieren. Der Besucher der staatlichen modernen Gemäldegalerie in München darf in ihr nicht ein übersichtliches Bild über die Entwicklung der modernen Malerei erwarten; er muß in ihr eine willkürlich zusammengestellte Gemäldesammlung erblicken, die sich aus Zufallsbesitz und Modeankäufen zusammengesetzt hat. Es ist die undankbare Pflicht eines Führers darauf hinzuweisen. Diese allgemeinen Bemerkungen, sowie die prinzipienlose Anordnung des Gemäldebestandes in den einzelnen Sälen müssen auch als Rechtfertigung gelten, daß der Führer sich hier kürzer faßt und auch nicht wie in den übrigen Galerien, dem Verlauf der Entwicklungsgeschichte in der Malerei folgt. Das unzureichende Material läßt das nicht zu. Immerhin ist der Versuch gemacht, alle Bilder, die nur irgendwie für die Entwicklungsgeschichte der Malerei in Betracht kommen, anzumerken. Nur wem in der Malerei das Stoffliche, die Erzählung, die Anekdote, die Allegorie, die Städteansicht, die Hauptsache ist, wird, wenn er auf eigenen Wegen wandelt, gerade in der Neuen Pinakothek sehr reichlich auf seine Kosten kommen.

Das erste Kabinett des ersten Parterresaales enthält zwei Landschaften von *August Wilhelm Zimmermann* (1811—1878), die sich ohne besondere Eigentümlichkeit in der Art der Holländer bewegen. Die beiden Bilder sind 1848 und 1850 gemalt und zeigen, daß Zimmermann in weitem Abstand von den Cornelianern malerischen Zielen nachstrebte und sich an die Natur hielt. *Bernhard Fries* (1822—1879) und *Ernst Fries* (1801—1833) gehören in die Reihe derjenigen, die sich an die alten Holländer anschlossen. *Johann Christian Reinhardt* (1761—1841) ist in eine Reihe mit Koch zu setzen; er nimmt seinen Ausgang von der heroischen Land-

Nr. 907, 909.

225, 226.

640.

schaft in der Art des Poussin und hat sich unter dem Einfluß der Klassizisten weitergebildet. Unter
131, 132, 136. den italisierenden Landschaftern ragt *Franz Catel* (1778—1856) hervor; er geht über die gewöhnliche Schablone hinaus, sucht das Außergewöhnliche in der Linie und müht sich emsig, die Farbigkeit seiner
131. Bilder zu steigern. Man sieht z. B. im Gewittersturm, daß er von der farbigen Anschauung ausgeht und zuweilen auch eine einheitliche Feintonigkeit erreicht; allerdings sind auch seine Mittel noch be-
709. schränkt. Die heilige Familie von *Wilhelm Schadow* (1789—1862) kann in ihrer süßlichen Geziertheit heute wohl niemandem mehr etwas sagen. Die Ansichten
25, 26. von München von *Heinrich Adam* (1787—1862) haben nur kulturhistorisches Interesse. Das Bild von
568. *François Josephe Navez* (1787—1869) gibt einen — allerdings unzulänglichen — Begriff von dem seiner Zeit so berühmten belgischen Kolorismus um 1830.

Im zweiten Kabinett die Ansichten von München
415, 416. von *Joseph Klotz* (1795—1830), *Ferdinand Jodl*
359/360. 529/31. (1805—1882), *Friedrich Mayer* (1825—1878) und
611/625. *Domenico Quaglio* (1786—1837) haben nur kultur-
573/75. historisches Interesse; *Michael Nehers* (1798—1876)
535/36. und besonders *Ludwig Mecklenburgs* (1820—1882) Stadtbilder dagegen erheben sich über die Schablone, sind weich, luftig und dabei doch naturgetreu. Eine Allegorie von einem der Nazarener, *Johann*
589. *Overbeck* (1789—1869), ist charakteristisch für diesen unselbständigen Nachahmer der Italiener.

Aus dem dritten Kabinett ist nur eine Landschaft:
672. Bei Brannenburg von *Carl Rottmann* hervorzuheben, die aber so hängt, daß man sie nicht genießen kann,
546 a. und eine Gewitterlandschaft von *Caesar Metz* (1823—1895), gut beobachtet, luftig, von reicher Kraft in den Linien und Farben. An der Südwand hängen
481/502. 22 Skizzen aus dem Orient von *August Löffler* (1822—1866), die kaum den Wert von Ansichtskarten erreichen. Dann (wieder schlecht gehängt) ein

junger Stier von *Max Josef Wagenbauer* (1775—1829), 865.
frei nach Paulus Potter von starker Hand gemalt.

Im ersten Kabinett des zweiten Saales befindet sich eine als Naturstudie bemerkenswerte Waldlandschaft von *Johann Wilhelm Schirmer* (1807—1863), eine sehr feine, zarte Landschaft Taormina 722.
mit dem Aetna von *Rottmann* und eine Ansicht von Tegernsee von *Johann Georg von Dillis*, die 668.
in dem malerischen Ausschnitt, der weichen Luft- 156.
behandlung und überhaupt dem ganzen Farbenzusammenhang von ferne an die Fontaineblauer



Carl Rottmann. Taormina mit dem Aetna.

gemahnt; allerdings ohne die Kraft jener Meister zu besitzen.

Die Winterlandschaft von *Andreas Schelfhouts* 713.
(1787—1870) im zweiten Kabinett, 1835 gemalt, diente wohl unserem Bürkel als Vorbild. Hier ist nun eine kleine Oase, die *Eduard Schleich* (1821—1874) heißt. Wenigstens einige seiner Bilder sind hier zusammengehängt und gestatten also einen Gesamteindruck. — *Christian Morgenstern* (1805—1867) (siehe die Mond- 559.
nacht in Partenkirchen) war der erste Münchner Landschafter, der hinauszog in den Isargrund und das Dachauer Moos. Ihm folgte *Eduard Schleich d. Ä.*, der

im Gegensatz zu den Romantikern sich vor die Natur setzte; er studierte den Bau der Landschaft, das wechselnde Spiel des Sonnenlichtes und die ziehenden Wolken. Man erinnere sich der Landschaften von Ruisdael und van Gojen in der alten Pinakothek; gerade in den grauen, braunen und grünen Tönen wird man hier sehr glückliche Anknüpfungen an diese Holländer finden. Der Pinselstrich und Auftrag gleicht Salomon Ruisdael. Man prüfe nun nach, was Schleich Neues bringt, subtrahiere gewissermaßen die Holländer aus seinen Bildern; es ist auch dann noch eine fremde Größe in ihnen, die Morgenstern noch nicht hat; und diese Größe heißt Constable. Das schmutzige Braunrot kommt von dem Engländer her. Daß Eduard Schleich so weiche, wahre und ernste Naturbilder in eine schöne Farbeneinheit zusammenfassen konnte, dankt er nicht nur den Holländern, sondern auch Constable. Schleich ist mit den Jahren immer noch gewachsen; die Stimmung wird immer weicher, der Gesamteindruck malerischer durch die Zerstreuung der Farbe, Zerreißung der Silhouetten, über die zerfetzte Wolken eines unruhigen Himmels treiben.
736. Bei Brannenburg ist ein älteres Bild des Meisters.
726. Daran gliedert sich aufziehendes Gewitter, das
725, 724, schon lockerer und freier ist. Am Ammersee,
733, 730, Dorfpartie bei München, Am Strande, Mondschein
731. und Dachau gehören mit zu den schönsten deutschen Landschaften des 19. Jahrhunderts. Zwischen den Schleichs hängt eine ebenfalls erfolgreich auf das Malerische hingearbeitete Landschaft von *Georg*
874. *Ferdinand Waldmüller* (1793—1865), an der der Reichtum der grünen Töne erfreulich ist; an der Wand gegenüber sieht man noch drei kleine Bilder
871,872,873. von *Wagenbauer,* sowie ein weiches und warm-
552. toniges Bild aus Münchens Umgebung von *Karl*
794. *Millner* (1825—1894). Der Einsiedler von *Spitzweg* ist leider so sehr zersprungen, daß er kaum noch
472. Genuß bereitet. *Adolf Lier* (1826—1892) schließt



Eduard Schleich. Dorfpartie bei München.

sich in seiner Dorfpartie Schleich an. Der Abzug
123. von der Alm mit den dunstig verschwommenen Schneebergen im Hintergrunde von *Heinrich Bürkel* (1802—1869) ist charakteristisch für diesen Künstler, dessen Eigenart leicht kenntlich ist.

Im dritten Kabinett des zweiten Saales ist nur die
194. Landschaft von *Anton Fischbach* (1797—1871), Aussicht auf das Lattengebirge von Salzburg aus, der Betrachtung wert. An der Südwand dieses Saales
7, 8, 9. 21/24. 89/90. 308/10. 417. 609. beginnen die Kriegsbilder von *Albrecht Adam* (1786—1862), *Franz Adam* (1815—1886), *Friedrich Bodenmüller* (geb. 1846), *Peter von Hess* (1792—1871), *Wilhelm von Kobell* (1766—1855) und *Ludwig Putz* (geb. 1866), die fast den ganzen dritten Saal füllen, unter denen aber nur die Bilder von Adam und Kobell künstlerische Bedeutung haben. Kobell war nicht nur ein geschickter und gewissenhafter Zeichner; sein Malerauge hatte auch Verständnis für die Luftperspektive und Sinn für das Verschwimmen des Gegenständlichen in der Ferne. Man vergleiche den exakt gezeichneten Vordergrund und die impressionistische Art, wie er den Mittel- und Hintergrund sah und gab. Albrecht Adam arbeitete in ganz derselben Weise mit ähnlichem Erfolg. Zwischen diesen Kriegsbildern wird man nicht ohne Befremden ein Bild von *Anselm Feuerbach* entdecken, das eine antike Schlachtszene darstellt (daher die Einreihung des Bildes unter die Schlachtenbilder).
188. Der Titanensturz stammt aus dem Jahre 1874. Er würde sicherlich in einer passenderen Umgebung, die ihn nicht so brutal erdrückt, besser zur Wirkung kommen, denn dieser Entwurf zeigt großartige Intentionen. Die Komposition gruppiert sich in großen, dramatischen Akzenten um die Mittelfigur der Gäa, die die Giganten hinter sich anfeuert zum Sturm auf den Olymp. Aus den Wolken bricht, von göttlichem Licht getragen, Zeus und zerschmettert die Frevler, gegen die von unten — im Vordergrund — Pluto, Poseidon und Herakles an-



Eduard Schleich. Landschaft.

stürmen. Alle Bewegungen der Figuren sind motiviert; die Körper sind edel in den Maßen gezeichnet und die Linien durch warmes Empfinden geweiht. Nirgends stört ein idealisiertes Theaterpathos die große Gebärde, die Feuerbach hier angeschlagen hat. Mit reineren und geweihteren Sinnen ist kein Maler unserer Zeit der Antike gegenübergetreten, hat sie noch einmal erlebt und aus seiner persönlichen Welt heraus lebendig gemacht. Die Farbe aber bot ihm auch hier wieder unlösbare Schwierigkeiten.



Wilhelm von Kobell. Schlacht bei Hanau.

Wir gehen nun zurück durch die drei Säle und steigen die Treppen zu dem oberen Stockwerk hinan. Im ersten Saale ist ein Bildnis des Stifters und 393. Erbauers dieser Galerie, König Ludwigs I. in ganzer Figur in der Tracht des Hubertusordens und ein 384. Bildnis Maximilians II. in der gleichen Tracht zu sehen, beides große, aber leere Repräsentationsstücke von *Wilhelm von Kaulbach* (1805—1874), die nur als Königporträts Interesse haben. In der malerischen Qualität stehen die beiden Bildnisse 342. des Prinzregenten Luitpold von *August Holm-*

berg (geb. 1851), dem Konservator der Neuen Pinakothek und *Hubert von Herkomer* (geb. 1849) höher. 293.

Wir wenden uns nun in die Kabinette zur Rechten. Die Bilder von Kaulbach, Schrotzberg, Stieler u. a. im ersten Kabinet verlohnen keine Betrachtung im einzelnen. Man glaubt sich umgeben von Öldrucken, so brutal schreit die Buntheit dieser Bilder, in denen der äußerste Tiefstand der deutschen Malerei zu Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich wird. Man vergleiche selbst einmal in Gedanken diese platten, ausdruckslosen Malereien mit Rubens, Rembrandt oder Raffael. Es berührt schon fast wie eine Entweihung, die Namen dieser Meister hier überhaupt nur zu nennen. Übermäßig zahlreich ist diese wenig erfreuliche Epoche der deutschen Malerei in der Pinakothek veranschaulicht; auch die folgenden Kabinette enthalten noch Dokumente dieser Zeit.

Im I. Kabinett sticht ein Bild von *Angelika Kaufmann* (1741—1807) ein wenig vor: König Ludwig I. als Kronprinz. Wenn in diesem Porträt auch nur ein dünnes malerisches Gefühl lebt, so ist doch immerhin eine farbige Einheit auf dem graugrünen Grund aufgebaut. 367.

Im II. Kabinett drei kleine Stücke von *Wagenbauer*, ein italienisches Winzerfest von *Josef Anton Koch* (1768—1839), der sich an Poussin und Claude Lorrain anschließt. Seine heroische Staffage wirkt kleinlich, und die Farben stumpf und trocken. Die Ansätze, die seine späteren Bilder für die zukünftige Entwicklung der Landschaftsmalerei enthalten, werden in der Pinakothek nicht klar. Wie *Reinhardt*, der sich in seinen Anfängen mit Koch berührte, sich weiter entwickelte, zeigt seine heroische Landschaft aus dem Jahre 1846 mit den breit gelagerten Felspartien und den locker gemalten Bäumen. Da hängt ferner ein kulturhistorisch interessantes Bild von *Franz Catel:* König Ludwig von Bayern in der spanischen Weinkneipe auf 866, 867, 868. 419. 641. 129.

Ripagrande in Rom in Gesellschaft von Künstlern.
666, 667. Die Akropolis von Sikyon bei Corinth und die Insel Ischia von *Karl Rottmann* gehören trotz der Großzügigkeit in den Linien nicht zu den besten Arbeiten des Künstlers; weicher und gegenständlicher ist der Eibsee, auch satter in den Farben.

670. Im III. Kabinett wiederum ein Bild von *Wagenbauer* die Abendlandschaft hart und bilderbogenartig; feiner ist das kleine Bild:
870. Morgen in einem Dorfe. Aus allen diesen Gemälden hebt sich sehr wesentlich das einfache, schlichte, ungezwungen bürgerliche Porträt des Zeichners und Kupferstechers
249. Daniel Chodowiecki von *Anton Graff* (1736—1813) heraus. Das solide braune Kolorit, aus dem das rosa Fleisch mit gelblichen, gespritzten Lichtern herausleuchtet, wirkt besonders in dieser Umgebung sehr wohltuend.



Anton Graf. Bildnis Chodowieckis.

In Kabinett IV fallen wieder zwei kleine Bilder
665. von *Rottmann* auf, Aussicht auf den Monte Pelle-
671. grino bei Palermo und Ansicht von Korfu. Auch hier wird man wieder die Unzulänglichkeit seiner Mittel, eine gewisse Kleinlichkeit und Ängstlichkeit bemerken; spitzpinselig und dünn in der Farbe

sind seine Bilder; aber ebenso deutlich sehen wir, wie ernst und gewissenhaft er sich müht, jedes Bild zu einer klangvollen Farbeneinheit zusammenzuschließen. *Reinhardt* zeigt sich auch in seiner Baumgruppe Koch verwandt und beeinflußt von Carstens. Ein jüngerer Bruder *Rottmanns, Leopold* (1811—1881), der nur mit einem Bilde vertreten ist, der Barersee im bayrischen Gebirge, scheint seinem Bruder Karl verwandt. 642. 698.



Franz Catel. Gewittersturm.

Kabinett V enthält eine Marine von *Andreas Achenbach* (geb. 1815), eine farbig sehr reizvolle, in der Auffassung sehr romantische Schilderung des Hintersees von *Karl Rottmann*, ein Bild von *Eduard Gerhardt*, der Löwenhof der Alhambra, das den Bildern bei Schack nachsteht, von *Franz Catel* ein Bild von Palermo in lehmig-bläulicher Tonharmonie, von *J. F. Overbeck* eine Skizze aus dem Cyklus zu den sieben Sakramenten und als Hauptstücke zwei Schöpfungen von Neureuther und Schwind. Beide 5. 671. 238. 590.

Arbeiten entfernen sich ziemlich weit von den stilistischen Bedingungen und Gesetzen der Staffeleimalerei und entsprechen mehr einem Illustrations-
583. charakter, ähnlich wie *Neureuthers* vierteiliges Bild



Neureuther. Des Pfarrers Tochter von Taubenhain.

die Illustration eines Gedichtes von Bürger: Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, ist. In der Farbe ein wenig unbeholfen, sind die Linien herzerquickend rein und edel empfunden, und liebliche Arabesken

verbinden die vier Kompositionen, die er als eine volksmäßige Form der Kunst so sinnig erfunden hat. Während man Neureuther ganz zu den Illustratoren zu rechnen hat, steht der treuherzige *Moritz von Schwind* in der Mitte zwischen den Illustratoren und Malern. Seine Symphonie neigt mehr einem illustrativen Charakter zu. Es ist billig, über seine Unzulänglichkeit als Maler die Achseln zu zucken. In seinen Linien lebt die hausbackene Grazie der deutschen Biedermeierzeit. In den leicht kolorierten Umrissen seiner Gestalten schwingt ein zärtliches, liebreizendes Empfinden. Keiner von den Romantikern hat so behaglich und gemütvoll, so klar und eindringlich zu der deutschen Volksseele seiner Zeit gesprochen wie dieser Meister. 778.

Die ersten Ansätze zur Stimmungsmalerei in der Münchner Landschafterschule treten uns in *Christian Morgensterns* norwegischer Marine entgegen im VI. Kabinett. Daselbst ist auch eine ganz aus dem romantischen Zeitgeist herausgeschöpfte, gotische Kirche im Mondschein von *Domenico Quaglio* (1786—1837) bemerkenswert. 558. 613.

Kabinett VII enthält vier Bilder von *Heinrich Bürkel* (1802—1869), der auch zu jener gewählteren Künstlergruppe der Ludwigs-Epoche gehörte, die im Gegensatz zu der offiziellen Malerei der Cornelianer malerische Prinzipien auf ihr Programm gesetzt hatten. Von romantischem Geist sind auch seine Bilder mehr oder minder erfüllt, aber parallel damit geht ein Streben nach Naturtreue und malerischen Impressionen. Epischen Stil atmen seine weiten Campagnalandschaften, während er in seinen Gebirgslandschaften mehr Gewicht auf eine humoristische Anekdote im Stile Teniers legt; immer aber trachtet er, die atmosphärischen Probleme, die die Natur ihm stellt, mit seinen Kräften zu lösen. Das Kabinet birgt weiter die großzügigste, freieste Landschaft von *Christian Morgenstern*, die wie eine deutsche Vorahnung Rousseaus anmutet; ein 120, 122. 119, 121. 557.

Motiv aus dem Elsaß diente dem Künstler als Vor-
362. bild. Eine Landschaft von *Ernst Kaiser* und ein
36. Herbstmorgen von *Andreas Achenbach* sind be-
628. merkenswert. Von *Karl Rahl* (1812—1865) enthält der gleiche Raum das Bildnis des Bildhauers Martin Wagner. Rahl ist mit tiefem Ernst in den Geist der großen Renaissancekünstler Italiens eingedrungen und hat aus dieser Welt heraus Bilder geschaffen, die für seine Zeit als malerisch hochstehend gelten können. Auch in dem erwähnten Por-



Heinrich Bürkel. Regenschauer.

trät, das aus einem graubraunen Grunde herauswächst, ist ein malerischer Gedanke konsequent durchgeführt. Auf Rottmann, Stange und Schleich hat Rahl eine nachhaltige Wirkung ausgeübt. Eine
896. ähnliche Stellung nimmt *Franz Winterhalter* ein (1806—1873); das Bildnis des Grafen Jenison-Walworth gehört nicht zu seinen besten Arbeiten.

An den Südwänden der Kabinette II, III, IV, VI, VII sind in beträchtlicher Höhe die Skizzen *Wilhelm*
373/391. *von Kaulbachs* zu den an der Außenseite der neuen Pinakothek von Nilson und X. Barth seiner Zeit ausgeführten Fresken aufgehängt. Nicht in der

Farbe, sondern in der Linie liegt der allerdings nicht sonderlich hohe Wert dieser Arbeiten. In der Zeichnung entwickelte Kaulbach geistreiche Schärfe und groteske Erfindung.

Kabinett VIII enthält zwei Bildnisse von *August Riedel,* den wir in der Lotzbeckschen Galerie kennen lernten; auch in diesen Porträts des Sängers Pellegrini und seiner Frau zeigen sich die guten Anlagen des Künstlers, die durch eine unglückliche Erziehung sich leider nicht in der besten Art frei entfalten konnten; ferner zwei Landschaften von *Karl Millner* und eine luftige und lichtvolle Partie aus Wasserburg (1873) von *Michael Nehr.* Von *Albert Zimmermann,* der die Walpurgisnacht bei Schack gemalt hat, ist eine romantische Gewitterstimmung über einem Gießbach zu sehen. Ernster und gehaltvoller ist des Meisters jüngerer Bruder *Richard* (1820—1875), der mit einem Winter im Hochgebirge vertreten ist. Das alles aber sind doch Kunstwerke zweiten oder dritten Ranges.

656, 657. 550, 551. 572. 906. 917.

Höhere Bedeutung hat Kabinett IX. Hier hängt das schönste Bild von *Karl Rottmann*: Das Grab des Archimedes in der Gräberstadt bei Syrakus. In diesem Bilde ist tatsächlich mehr als die Abschrift einer Landschaft gegeben. Eine Tonharmonie in Hellweiß und leuchtendem Blau wird lebendig; die Kleinlichkeit der zeichnerischen Pedanterie ist überwunden, versunken in dem zauberhaften Dunst der Atmosphäre. In demselben Raum finden wir die drei schönen *Spitzwegs* der Pinakothek. Der arme Poet ist eine Jugendarbeit des Meisters. Aus der mittleren Zeit stammt: Im Dachstübchen, während die keifenden Einsiedler ein Bild seiner letzten Zeit sind. Hier sehen wir endlich einmal bei einem Deutschen weiche, üppige, schmelzende Farben, die an Diaz gemahnen und sich neben dem Constable sehr gut behaupten. Die behagliche Biedermeierlaune ist das zweite schätzenswerte Element der Kunst dieses Meisters. Diesen wehmütig spießbürgerlichen Humor

669. 791. 792. 793.



hat Spitzweg in die Münchner Malerei eingeführt; in verdünnter Form kehrt er anderswo beständig wieder. Viele Münchner Maler glauben seitdem, mit einem kleinen humoristischen Einfall, mit einem Faschingsscherz Bilder machen zu können und verlegen dadurch den Schwerpunkt der Malerei auf etwas rein Äußerliches. Dadurch wird es erklärlich, daß teilweise die Münchner Malerei ein spielerischer, leichtfertiger Geist beherrscht, der auf billige Effekte hinzielt, statt mit Ernst, Gründlichkeit und ge-



Rottmann. Das Grab des Archimedes.

sammelter Kraft an der Lösung der Probleme, die die Augenkunst der Malerei täglich von neuem stellt, weiter zu arbeiten. Gar manche Münchner haben sich mit sehr unreinen Sinnen der Malerei gewidmet und mit ihrem Pfunde zum Schaden der Kunst schlecht gewuchert, weil sie sich einem spielerischen Salonkünstlertum allzufrüh verkauften. Nicht auf Spitzweg treffen diese Bemerkungen zu; aber solche Gedanken erwachen in uns, wenn wir über ihn hinausdenken und nach dem Genuß an seinen Bildern uns darüber klar werden, daß der

Scherz, die humoristische Pointe schon bei ihm oft das treibende Element war, auf deren Kosten die malerische Ausgestaltung zuweilen schon litt. Aber er war doch ein Maler! Wie entzückend leuchtet 792. im Dachstübchen zwischen den grauen Mauern das rötlich braune Gesicht mit der dunkelblauen Kappe und der blitzendweißen Halsborte heraus, und wie ist das Ganze zu einer Farbeneinheit zusammengeschmolzen. Aus dem gleichen Kabinett sind noch die St. Veitskirche von *M. Neher,* die Alte Abtei zu 577. Rouen von *D. Quaglio,* die Kartoffelernte von 624. *Richard Zimmermann* und die Felsschlucht von 915, *Friedrich Bamberger* hervorzuheben. Auch die noch 47. ganz im romantischen Geist befangene, doch farbig lebendige Szene: „Auf dem Schlachtfeld bei Solferino“ von *Eugen Adam* (1817—1880) verdient 20. Beachtung; und endlich die Landschaft von *John Constable* (1776—1837), dessen Bedeutung für die europäische Malerei man natürlich an diesem kleinen Bilde nicht abschätzen kann. Aber man gehe noch einmal hinunter zu den Schleichs, suche sich aus dem bunten Durcheinander der Säle die Vertreter der Münchner Landschafterschule zusammen und mühe sich klar darüber zu werden, was ihnen allen Constable brachte. Er hat aus den Elementen der alten holländischen Kunst das herausgenommen, was er brauchte, um zu neueren, höheren Ausdrucksmitteln zu gelangen. Welche üppige klingende Farbenharmonie baut er auf und wie versteht er, durch die Kraft seines Helldunkels den Raum zu schaffen und zu vertiefen.

Wir kehren nun durch die neun Kabinette wieder zurück, gehen durch den ersten Vorsaal und treten in den zweiten Saal, in dem wir hauptsächlich *Karl von Piloty* (1826—1886) antreffen, der mit zwei großen Historienbildern vertreten ist. Piloty hat als Lehrer für die Münchner Malerei eine grundlegende Bedeutung gehabt. Aus seiner Schule sind hervorgegangen u. a.: Defregger, Leibl, Len-

bach, Makart, Max, Habermann. Was er für seine Zeit als Maler bedeutete, lehrt uns ungefähr ein
604. Vergleich seines Bildes: Seni vor der Leiche Wallen-
760. steins mit *Karl Schorns* (1803–1850) Sintflut. Schorn war 1824 bis 1827 in Paris und studierte dort unter Gros, dem Lehrer von Delacroix und Géricault; dann trat er zu Ingres über. Das Endresultat dieser Studien ist die Sintflut, die im Aufbau wohl große



Karl von Piloty. Seni an der Leiche Wallensteins.
Mit Genehmigung von Piloty & Loehle in München.

Intentionen verrät, aber in den Linien trocken und dünn, in der Farbe gedankenarm und klanglos doch den echten Cornelius-Schüler verrät, der von der Malkunst nichts verstand. Anders Piloty, der den ersten Unterricht durch Schnorr empfing, dann unter Schorn arbeitete. Der Maler in ihm wurde aber erst befreit, als er in Brüssel und Paris Gaillat und Delaroche kennen lernte. Er gehört in seiner ganzen Auffassung durchaus zu den Romantikern, war aber unter ihnen der erste, der sich endlich einmal wieder

an den Werken wirklicher Maler wie Murillo und Velasquez begeisterte und auch wieder Farbe in die Malerei brachte. Das Theaterpathos, die übertriebene Gebärde tritt besonders aufdringlich und unangenehm in seinem Bilde: Thusnelda im Triumphzug des Germanikus hervor; in dem Werke Seni vor der Leiche Wallensteins wirkt der Aufbau der beiden Figuren, eine Vertikale auf eine Horizontale gestellt, monumental. Die warmen Farben haben Klangkraft. Erhaben steht das Schwarz Senis auf dem bleichen, mit Gelb durchsetzten Weiß Wallensteins, das aus dem roten Teppich aufklingt — ein schöner und großer Farbengedanke. Leider fehlen in der Pinakothek von Piloty kleinere malerische Studien und Entwürfe, aus denen seine bedeutende Begabung noch deutlicher sichtbar wird. Die großen, religiösen Bilder dieses Saales von *Heinrich von Hess, Angelika Kaufmann* und *J. von Schrandolph* sind als blasse Nachahmungen der großen Italiener unbeträchtlich. *Josef Anton Kochs* große heroische Landschaft zeigt deutlicher als seine kleinen Bilder, wie er Carstens Umrißlinienkunst in der Landschaft pflegte, Poussin und Claude Lorrain nacheiferte, ohne des Ersteren sicheren Reichtum in der Zeichnung und des Zweiten zitternden Lichtglanz auch nur annähernd zu erreichen. Wie nahe ihm *Reinhardt* stand, zeigt dessen Gegenstück. Auffallend ist die Mutter mit ihrem Kinde von *August Riedel* schon in dem Freilichtmotiv. Die Gruppe sitzt im Freien vor einer Gartenmauer, bestrahlt von der Abendsonne. Das Lichtproblem ist in einem ungelenken Versuch stecken geblieben; aber es ist im Jahre 1840 hier doch einmal angedeutet.

605. 304. 366. 771. 418. 639. 652.

Im dritten Saale hängt *Wilhelm von Kaulbachs* Zerstörung Jerusalems durch Titus, lange Zeit ein in Deutschland sehr gefeiertes Bild, das heute nicht ein freundliches Gefühl mehr zu wecken vermag. Die Komposition fällt auseinander; die seichten,

370.

verwaschenen Farben sind gedankenlos zusammen-
371/72. gestellt. Auch die Porträts zweier Münchner Künstler in Faschingskostümen sind malerisch unbeträchtliche Leistungen. Auf einem gleich niedrigen Niveau
309, 310. stehen *Peter von Hess* Bilder: König Ottos Einzug
650. in Nauplia und Athen. Auch *Riedels* neapolitanische Fischerfamilie hebt sich höchstens durch die geschlossene Komposition aus dieser Umgebung heraus. Für die Entwicklung der Münchner Landschaftsmalerei sind von Belang: *Johann Jacob Dorners* (1775—1852)
159. Walchensee, der zu der Gruppe Koch, Reinhardt gehört, dagegen erscheint *Heinrich Heinlein* (1803—
288. 1885), mit dem Wasserfall bei Salzburg als ein später Romantiker. Das bedeutendste Bild dieses Saales
723. ist *Eduard Schleichs d. Ä.* Isarbett bei München. Hier fühlt man das ernste und ehrliche Naturstudium heraus; eine großzügige und freie Komposition und eine naturwahre, lichtumflutete Farbenkraft machen das Werk wertvoll. Pilotys berühmter
511, 512. Schüler *Hans Makart* (1840—1884) trat am entschiedensten gegen die farblosen Klassizisten auf. Aber ein Kolorist war auch er nicht. Er überheizte seine Bilder mit Farben, die nicht zusammenklingen, sondern nur als Materie brutal wirken. In seinen dekorativen Friesen Abundantia dagegen scheint diese Brutalität, in der Farbe zu übertreiben, noch gemäßigt.

Der vierte Saal wird beherrscht durch *Feuer-*
187. *bachs* Medea, dem schönsten Bilde der ganzen Galerie. Alles Problemhafte, das wir seinen Bildern bei Schack anmerkten, ist hier gelöst. Alle Einwände, die wir gegen ihn erhoben, erscheinen uns frevelhaft vor diesem vollendeten Werk. Das Bild ist in einer ganz seltenen Einfachheit, die hier mit Würde und Größe gleich bedeutend ist, aufgebaut. Der Hauptakzent liegt auf der Gruppe der Medea mit den Kindern. Man ziehe die Hauptlinie in der Gestalt der Medea von oben nach unten nach, die Gestalt der Amme nimmt diese Linie auf und leitet sie von unten nach oben

über zu der Linie des Schiffleibes. Man untersuche nun, wie alle übrigen Linien im Bilde, die Kinder, die Schifferknechte u. s. w., sich in dieses Grundgerippe einfügen, es unterstreichen oder ornamental umranken. Man untersuche weiter, wie sich die Farbe auf diesem Grundgerippe auf- und niederschwellend entwickelt. Graubraunviolett ist die Grundfarbe des Bildes, das in der Landschaft, in dem Gewand der Amme und in der Hose des einen Schiffers zu einem warmen Braun hinaufwogt, in dem Kleide der Medea zu einer klingenden, roten Fläche anschwillt, die sich wieder abklingend in den Mützen der Schifferknechte leise verkühlt. Aus dem Grundton lächelt blaugrün das Meerwasser, das auf den Strand spült, heraus und der Horizont leuchtet in tiefem Blau. Wie wohltuend wirkt hier der Verzicht auf jede idealisierende Theatralik; die große Gebärde ist echt und wahr empfunden und wirkt gerade darum so ergreifend. Hat man sich losgerissen, erscheint die Umgebung doppelt klein. Oben an den Wänden hängen öde Originalkartons zu Glasgemäldefenstern von *Joseph Anton Fischer* (1814—1859), die fremd in einer Bildersammlung berühren. Die Grablegung von *Fritz August von Kaulbach* (geb. 1850), Venus beweint den Adonis von *Wilhelm Lindenschmit* (1825—1895), erscheinen wie schwache Erinnerungen kleiner Routiniers an die Meister der Renaissance. In *Bruno Piglheins* (1848—1894) Grablegung erfreut die Echtheit der Empfindung und die Natürlichkeit der Darstellung. Geschmackvoll, aber doch ohne Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte, sind *Camerons* (geb. 1865) Die Brücke und *Bruno Liljefors'* (geb. 1860) Auerhahnbalz. Dagegen ist *Albert von Keller* (geb. 1844) ernster zu nehmen. Die Auferweckung von Jairi Töchterlein ist in der Zeichnung und Farbe würdig und ernst komponiert und lebendig empfunden im Ausdruck. *Karl Heffners* (geb. 1849) Isola sacra bei Rom und *Joseph Wengleins* (geb. 1845) ober-

197, 200, 207, 211/4.
368.
476.
602.
125.
395.
278.
886/7.

bayerische Landschaften, die ehrlich gesehen und frei und groß gegeben sind, haben höhere Bedeutung; Wenglein geht weiter auf Schleichs Spuren.

Ganz in der Nähe der Medea hängt ein Bild 564. von *Viktor Müller* (1829—1871), der gleichzeitig mit Feuerbach nach Paris zu Couture ging. Er war einer der wenigen deutschen Delacroix-Verehrer seiner Zeit und hat auch äußerlich mit demselben gemein, daß er sich durch Shakespeare anregen ließ. Aus Romeo und Julia spricht ein glühendes Temperament, eine kraftvolle Hand, aber auch ein Maler, dem das wahre Wesen der Koloristik nicht klar wurde. Es bleibt etwas Theaterhaftes in seinen Bildern. Ein zweites Bild an der gleichen Wand 92. leuchtet heraus: Pan im Schilfe von *Arnold Böcklin,* eine prachtvolle Symphonie in graugrün mit einem Blick ins Weite über die Fläche des Wassers hin; ein weiches, versonnenes Stück Natur umrahmt die Gestalt des träumerischen Pan, der wie ein Symbol aus dieser Welt herauswächst.

Im fünften Saale befinden wir uns im Kreise der Münchner unserer Zeit. Eine stolze Reihe glänzender Talente hat die Isarstadt hervorgebracht, sehr viele von ihnen haben aber nicht gehalten, was sie in ihren Jugendanfängen versprachen, haben sich einlullen lassen von der gemütlich-behaglich-selbstzufriedenen Atmosphäre Münchens, sind bequem geworden und haben allen Ernst in der Kunst abgestreift. Eine Ausnahme bildet *Fritz von Uhde* (geb. 1848), dessen künstlerische Entwicklung von Makart über Munkacsy, Bastien-Lepage und Israels ging. Lange hat er schwer mit dem Material zu kämpfen gehabt und ist eigentlich erst in den letzten zehn Jahren zu einer koloristischen Auffassung und Durcharbeitung seiner 824 a. Bilder gelangt, wie die blühende Lichtstudie: Lesendes Mädchen lehrt. Einen großen populären Erfolg errang er mit der Neugestaltung der religiösen Themata im Geiste unserer Zeit. Aus tiefem Er-

leben heraus sind die zerwühlten, sehnsuchtsvollen Gesichter gestaltet, die dem gen Himmel führenden Christus nachblicken; aber die Farbe ist stumpf. Auch *Franz Stucks* (geb. 1863) Krieg ist stumpf in der Farbe und sauzig; nur der monumentale Akkord in der Komposition und der Zusammensetzung der Töne vermag Eindruck zu machen. Belanglos für die Entwicklungsgeschichte, aber charakteristisch für den sauzigen Charakter der modernen Münchner Malerei sind *Ludwig Herterichs* (geb. 1856) heiliger Georg und Ritter, *Piglheins* Blinde und *Paul Hoeckers* (geb. 1854) Ave Maria. Die Landschaft steht immer noch am höchsten: Man beachte Weiden am Bach von *Lion S. Wenban* (1848—1897), Im Herbst von *Eduard Schleich jun.* (1853—1893), Bei Fürstenfeld-Bruck von *Joseph Willroider* (geb. 1838), Naturstudie von *Emil Lugo* (1840—1902), der im Anschluß an Thoma arbeitete, eine kraftvolle, leuchtend helle, holländische Viehweide von *Hermann Baisch* (1846—1894), die an Troyon erinnert, eine Sägemühle in Oberösterreich von dem Wiener *Emil Jakob Schindler* (1842—1892), die aus einem malerischen Farbenempfinden herausentwickelt ist und in dem blonden Grün an Corot denken läßt; endlich eine Hütte mit Gespann in Slavonien von dem Wiener *Carl von Pettenkofen* (1821—1889), weich, luftig und umwoben von Licht. Zwei Freilichtbilder sind von Interesse: *Peter Severin Kroyers* (geb. 1851) Am Nordseestrande von Skagen und *Otto Sindings* (geb. 1842) Badende Jungen. *Julius Exters* (geb. 1863) Charfreitag ist die Arbeit eines späten Romantikers, die sich von den Früheren nur dadurch unterscheidet, daß hier nicht nur die Auffassung und die Gebärden, sondern auch die Farbe zu idealisierten Theatereffekten mißbraucht worden sind. Wie freundlich, anspruchslos und bescheiden wirkt gegen solche bengalische Zauberkünste *Adam Adolf Oberländers* (geb. 1845) entzückende Resignation. Eine humorig gemütvolle

842. 826. 295, 297. 603. 335. 885. 737. 891. 506. 43. 721. 599. 430. 789. 183. 586 a.

Sinnigkeit und ein reiches malerisches Empfinden paaren sich hier.

675/697. Wir treten nun in den Rottmann-Saal, der 23 Darstellungen griechischer Landschaften enthält, die Karl Rottmann im Auftrage Ludwigs I. für die neue Pinakothek ausgeführt hat. Diese 23 Ansichten aus Griechenland gehören nicht zu Rottmanns besten Arbeiten. Der vedutenhafte Charakter überwiegt in ihnen; Rottmann war auch nicht reich und bedeutend genug, um die ewige Gleichförmigkeit der Motive in der Darstellung zu überwinden. Der Schiefergrund, auf dem die Bilder gemalt sind, endlich macht die Farben hart und kalt. Im einzelnen dagegen finden sich auf manchen dieser Landschaften zuweilen einige koloristisch interessante und wirkungsvoll zusammengestellte Farbenwerte. Die 686. durch Nebelschleier verhüllte Sonne auf der Landschaft Aulis läßt an den allerdings feineren Claude Lorrain und den kraftvolleren Turner denken. 686,687,684. Aulis, Delos und Marathon sind die gelungensten Schöpfungen dieses Zyklus.

Wir gehen nun zurück durch den Saal links in die Kabinette. Raum XIV enthält ein frühes, 464a. aber ziemlich belangloses Porträt des Dr. Schanzenbach von *Lenbach,* drei Aquarelle des jung ver- 517/9. storbenen Zeichners für die fliegenden Blätter *Ludek Marold* (1865—1898) und ein Bild von *Wilhelm* 154. *von Diez* (geb. 1839), Aus der guten, alten Zeit. An 778a. der Südwand bemerkt man ein Bild von *Schwind*, das sich in Thema und Farbe an die Bilder der Schackgalerie angliedert: Im Hause des Künstlers; zwei Damen betrachten eine Landkarte, ferner die zart- 778b/h. duftigen Aquarellskizzen zu den Wandgemälden, die Schwind in der Loggia des k. k. Opernhauses zu Wien ausführte.

In Kabinett XIII sieht man die so berühmte 825. Sünde von *Franz Stuck.* Irgendwelche tiefere Eindrücke darf man nicht erwarten. Das theaterhaft inszenierte Bild gewinnt höchstens, wenn man es als

Plakat auffaßt. Ebenso theaterhaft und in schwarze Münchner Sauze getaucht ist der Frauenkopf von 705. *Leo Samberger* (geb. 1861). Wie fein, duftig, räumlich, kurz malerisch wirkt dagegen das kleine Aqua-



Adolf von Menzel. Alter Jude.

rell von *Giovanni Boldini* (geb. 1845); von wuchtiger 97. Größe und zusammenklingenden Farben ist die Landschaft in Gewitterstimmung von *Adolf Stäbli* (1842— 800 a. 1901). Von der gegenüberliegenden Wand grüßt

eine der Perlen der Pinakothek: Das Brustbild
545. eines alten, jüdischen Kahlkopfes von *Adolf Menzel*
(1815—1905) aus dem Jahre 1855, der besten Zeit
des Meisters, dem Jahre, als er nach Paris reiste.
An Rubens erinnert die Auffassung; Constable steckt
in dem farbigen Aufbau. Wie alle große und echte
Kunst wirkt auch dieses Bild einfach, schlicht und
anspruchslos und leuchtet gerade deshalb weit
heraus. In nächster Nähe hängt eine frühe Land-
837. schaft von *Wilhelm Trübner* (geb. 1851), von der
Herreninsel im Chiemsee aus dem Jahre 1874, in
schwellendem Grün, das an Courbet gemahnt. Und
wie ist hier mit der Farbe der Raum modelliert,
wie lebendig tanzen die Sonnenflecke über das
saftige Grün hin. Eine geschickte, kleine Land-
739. schaft, Heuernte in Oberbayern, von *Robert Schleich*
(geb. 1845) ist bezeichnend für das geschmacks-
reiche, aber dünne Talent dieses Letzten der
154. Schleichs. Der heilige Georg von *Wilhelm von
Diez* (1839—1907) zeigt das Abflauen eines starken
Talentes, das sich um 1850 in ähnlichen, hoff-
nungsvollen Bahnen bewegte wie Menzel. *Hans*
833. *Thomas* (geb. 1839) Einsamkeit (1894) ist ledig-
lich als Aktstudie oder Entwurf für eine Litho-
graphie zu schätzen. Aus der Gruppe der ge-
schmackvollen, aber weichlichen, schottischen Maler,
Monticellis müden Enkeln, besitzt die Pinakothek all-
zuviele Proben. Zwei hängen hier: *Eugen Dekkert*
150 a. (geb. 1865) Schottisches Fischerdorf und *Henry*
559 a. *Morley* (geb. 1869) Vieh auf der Weide.

Die Südwand des XII. Kabinetts nimmt *Johann*
806. *Eduard von Steinles* (1810—1886) Parsival ein,
ein Zyklus von vier Aquarellen, die ein größeres
Mittelbild umrahmen, auf dem die von Engeln in
Wolken umgebene Gralsburg dargestellt ist, eine der
lieblichsten und empfindungsreichsten Schöpfungen
des Künstlers. Von der Ostwand dringt ein starker
Klang auf uns ein: Das Porträt des Freiherrn
456. von Perfall von *Wilhelm Leibl* (1844—1900) aus

dem Jahre 1877, eine genial hingeworfene Studie, die sich den größten Leistungen der Vorzeit ebenbürtig anreiht. Aus einem fast schwarzen Grunde modelliert sich der dunkle Anzug heraus. Das Schwarz klingt in dem Grau des Haares und Bartes aus, dessen Nuance in Gelb zu der braunroten Gesichtsfarbe hinüberführt; in der Stuhllehne klingt diese Farbe noch einmal tiefer an, die in dem Kissen und Sitz sich zerteilt und endet. Gegenüber hängt die Atelierszene von *Wilhelm Trübner* (838.) aus dem Jahre 1872, der hier Franz Hals und Velazquez zu einer höheren Einheit zusammenfaßte. Aus einem graublauen Grunde entwickelt sich das kaffeebraune Kleid, das grau umschattete, rot überhauchte Gesicht der Dame einerseits und auf der anderen Seite der braune, blaubezogene Sessel mit dem Herrn in Schwarz. Wie wohltuend wirkt diese üppige, ehrliche, naturwahre Malerei, die eine logische Folge von Farbengedanken in einfachster Sprache entwickelt, verglichen mit den gespreizten Porträts Sambergers oder verglichen mit den in (706, 706 a, 706 b.) blau oder rot schwimmenden, stilisierten Landschaften von *Benno Becker, Paul Hetze* und *Adolf Hengeler.* (73, 325, 29.) Frisch, natürlich und kräftig spricht die stimmungsreiche und in den Farben zusammenklingende Abendlandschaft mit dem tiefen Horizont (799.) von *Toni Stadler* an, der klug und geschickt die vielfältigen Anregungen, welche die Fontainebleauer der Welt boten, nutzte. Ehrlichen Natursinn und tüchtiges Können zeigt auch die Amperlandschaft (277.) des Dachauers *Hans von Hayeck* (geb. 1869), eine blühende Phantasie und amüsante Stilisierung der heilige Georg des erfindungsreichen *Julius Diez* (152 a.) (geb. 1870). *Leopold Graf Kalckreuths* (geb. 1855) (363.) Regenbogenlandschaft von 1896 fällt auch durch die schlichte ehrliche Art des Strebens aus dem Rahmen der übrigen Mittelware heraus. Von schottischen Bildern findet man: *George Sauters* (geb. 1866) (707 a.) Frühlingsklänge und *Edward Waltons* (geb. 1860) Idyll. (875.)

352 a. An der Südwand des XI. Kabinetts hängt eine Jagdszene von *Angelo Jank* (geb. 1868), vorzüglich in der Bewegung; aus den schmutzigen Farben entwickelt sich fein das Rot der Hubertusjagdkostüme;
184 a. daneben drei Beduinen zu Pferde von *Otto Faber du Faur* (1829—1901), auch erdig und schmutzig in
396 a. den Farben. Im Urteil des Paris von *Albert von Keller* schauen die Modell-Gliedergruppen gar zu deutlich durch; koloristisch aber ist das Bild mit malerischem Instinkt aufgebaut. Die lichte, zarte Frühlings-
257 b. symphonie von *Nicolaus Gysis* (1842—1901) ist eine stimmungsvolle Erfindung. Auch hier wieder zwei
898 a. schottische Werke: *Alfred Withers* (geb. 1856) die Mühle, und *Alexander Roches* (geb. 1863), ein müder
660 a. Erbe von Reynolds, Mädchen vor dem Spiegel. In ähnlicher Richtung, aber mit einem glücklichen
860 a. deutschen Einschlag bewegte sich *Wilhelm Volz* (1855—1901) in der Grablegung Christi. Daneben von
261 b. *Hugo von Habermann* (geb. 1849), ein bizarres weibliches Bildnis in graublauem Gewand mit blondem Haar und schwarzem Schleier um Hals und Büste. Gegenüber an der Wand leuchtet kräftig eine kleine Studie heraus, Hunde in moorigem Terrain,
919 a. von *Heinrich Zügel* (geb. 1858), ehrlich gesehen, mit breiten Pinseln wuchtig zu einer reich klingenden geschlossenen Farbenharmonie zusammengefügt. Zügel hat eine große Schule jüngerer Tiermaler groß gezogen, die zum großen Teil ohne eigene Note als schwache Abbilder ihres Meisters auftreten. Eine merkwürdige Erscheinung ist *Karl Haider* (geb. 1846), ganz befangen im romantischen Geist; in der malerischen Darstellung aber strebt er oft mit kindlichen Mitteln nach einem ganz schlichten Realismus. Das bringt natürlich einen Zwiespalt in seine Bilder, und doch kann sich man dem eigentümlichen Stimmungsreiz dieser Werke nicht entziehen, der sich zuweilen mit dem duftigen Zauber in Chintreuils Bildern berührt, ohne ihm kongruent zu sein; denn Haiders Technik ist glatt,

spitz und dünnpinselig. Die Abendlandschaft gehört 265. nicht zu seinen besten Stücken.

Kabinett X enthält zwei malerisch aufgefaßte und auf Farbenzusammenklang gestellte Landschaften von *Alois Hänisch* (geb. 1866) und *Otto* 262 a. *Reininger* (geb. 1863); über der einen Tür eine 644 a. schöne Frühlingslandschaft von *Karl Adam Dörn-* 958 a. *berger* (geb. 1864) und zwei schottische Landschaften von *James Hamilton* (geb. 1860) und *John Campbell* 267 a.



Wilhelm von Diez. Exzellenz auf Reisen.

Mitchell (geb. 1862), ferner eine Dämmerungsstimmung 552 a. von *Ludwig Willroider* (geb. 1845) und endlich einmal 893 a. wieder ein Bild erster Ordnung: das Bildnis des Malers Schuch von *Rudolf Hirth du Frênes* (geb. 332. 1846). Aus dem dunkelbraunen Grund entwickelt sich die schwarze Kleidung, die mit dem schwarzen Hut das matt gelblich rote Gesicht mit bräunlichen Schatten umrahmt, zu dem der weiße Kragen hinüberleitet, ein monumentales, groß aufgefaßtes Porträt. Auch das frühe Bild, Exzellenz auf Reisen, von *Wilhelm von Diez* aus dem Jahre 1874 sticht 153.

durch bedeutende Qualitäten hervor. Wilhelm von Diez ist eine Menzel parallele Erscheinung, ausgestattet mit den glänzendsten Anlagen, mit einem scharfen Auge für die Zeichnung, ebenso wie für die malerischen Werte, dazu von starkem Temperament und sicherer Hand. Dafür ist dieses Frühwerk des Meisters in der geschlossenen Wechselbeziehung der Farben und der lockeren, breiten Malweise Beweis genug. In seinen späteren Jahren schaffte Wilhelm von Diez weniger bildmäßig; sondern illustrativer und dekorativer. Das Bildnis Kaiser Wilhelms I. von *Franz von Lenbach* ist an die Grenze der guten Zeit des Meisters zu setzen.

Wir gehen nun zurück durch diese Kabinette, durchqueren den fünften Saal und gelangen in die südlichen Nebensäle. Der erste (oder besser von oben noch unten gerechnet) V. Nebensaal enthält an der Westwand Bildnisse von *Franz von Lenbach*, von denen keines die Kraft Leiblscher 461. Porträts erreicht. Die Tochter der Herodias ist in jenem sauzigen Kolorit und jener lässigen und schnellfertigen Routine gehalten, wie sie in der Spätzeit des Künstlers immer mehr charakteristisch 459. wurde. Stärker und ernster ist das Bildnis des Fürsten Bismarck im Schlapphut aus dem Jahre 1884. Die künstlerisch wertvollsten Bildnisse aber sind die 460. des Stiftsprobstes und Reichsrates Döllinger (1874) 457. und des Papstes Leo XIII. (1885). In diesen beiden Porträts hat Lenbach nicht mit billigen Effekten gearbeitet, sondern ist auf die Persönlichkeiten der Dargestellten ernst und sachlich eingegangen und hat die farbige Erscheinung der Personen in ein bildmäßiges Ganze übersetzt, indem er mit dem Pinsel auch die Formen durchmodellierte. Verglichen mit dem bekannten Papstporträt Raffaels in Rom verblaßt Lenbachs Schöpfung naturgemäß merklich. Schon hier sieht man, wie Lenbach die Auffassung der alten Meister der Renaissance als dekorative Pose sich aneignete, in der er später noch

nachlässiger und äußerlicher wurde. Leider besitzt die Pinakothek kein Bild des Meisters aus seiner viel bedeutenderen Frühzeit; dagegen noch zwei spätere Bildnisse: Hermann Lingg (1896) und 463. Prinzregent Luitpold (1897). Orpheus und Euridike 458. von *Ludwig von Loefftz* (geb. 1845) wirkt in dem großen Format leer; das gute zeichnerische Können vermag nicht über das unzureichende malerische Empfinden und den blassen Nachklang der englischen Präraffaeliten hinwegzutäuschen. *Rudolf Schramm* 762. (geb. 1874) ist einer der begabtesten Zügelschüler; seine Truthühner zeigen persönliche Auffassung und eine gesunde, malerische Anschauung. *Albert von Kellers* Chopin ist durch den lackierten, porzellanhaften Gesamtton unerfreulich, hat aber, abgesehen davon, doch wie alle Bilder dieses Künstlers starke malerische Qualitäten. *Joseph Edourd Dantans* 146. (geb. 1848) Töpferwerkstätte ist eine geschlossene Harmonie, die sich aus lehmig gelben Tönen heraus entwickelt. An derselben Wand sieht man eine starke Landschaft von dem Holländer *Jakob Maris* (geb. 1837) 515. und eine Stimmung aus dem Dachauer Moos von *Paul Wilhelm Keller-Reutlingen* (geb. 1854), über 398. der Tür ferner eine Märzlandschaft von *Emil Jakob Schindler*, daneben eine wuchtige Skizze von 720. *Adolf Stäbli*. *Anselm Feuerbachs* Selbstbildnis aus 800 b. 189. dem Jahre 1875 darf auch durch seine geschlossene Farbeneinheit als vorbildlich angesehen werden. Aus dem Lila-braun des Hintergrundes entwickelt sich das rötliche Braun des Rockes, das leicht und duftig im Gesicht und in einer neuen Variation im Haar und Schnurrbart ausklingt.

Unter den angelsächsischen Bildern der Galerie ragt *William Stotts* (1857—1900) Tischlerwerkstätte 822. durch Energie und Kraft hervor. Von dem Begründer der Neu-Dachauer Malschule, *Ludwig Dill* (geb. 1848), hängt hier ein Bild: Der Ponte S. Andrea 155. in Chioggia. Die beiden Werke von *Wilhelm Uhde* sind aus einer starken Empfindungswelt heraus-

gewachsen, die auch ernst und gewaltig in sie hineingepreßt ist; in der Farbe aber wirken sie klanglos. Am besten ist der farbige Aufbau gelöst
840. in dem Bilde: Schwerer Gang, in dem ein Zimmermann ein junges Weib auf einer schmutzigen Landstraße in Novemberstimmung zu einer Ruhe-
841. bank führt. In Noli me tangere ist der sehnsüchtige, flehende und demütige Ausdruck in den Zügen des Weibes gut gelungen.

Die moderne öffentliche Galerie der ersten deutschen Kunststadt hat den Beruf, in Hauptwerken einen möglichst erschöpfenden Überblick über die künstlerischen Strömungen unseres Zeitalters zu geben, darum darf man die höchsten Ansprüche an die Bilder stellen, muß sie mit dem strengsten Maß messen. Aber es ist in der Einleitung schon darauf hingewiesen worden, daß die Neue Pinakothek diesen Beruf in keiner Weise erfüllt. Sie ist nicht im Geiste ihres hochherzigen Stifters ausgebaut und gleicht in ihrer jetzigen Zusammenstellung einem Bilderbazar, der nichts von der Entwicklungsgeschichte erzählen, sondern nur durch gemütliche Mittelmäßigkeit unterhalten will. Künstler von Wert, von Gehalt, Künstler mit ethischem Gefühl, Künstler, denen die Kunst heiliger Ernst ist, haben in München ja von jeher einen schweren Stand gehabt.

Den höchsten Ansprüchen genügen auch die Landschaften, die an der Ost- und Nordwand des II. Saales hängen, keineswegs, sie haben keine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, weil in ihnen die Errungenschaften der Bahnbrecher und Führer der modernen Kunst schon wieder verallgemeinert sind. Lassen wir aber diesen Gesichtspunkt außer Acht, so mag man sich ja an manchen leichtfertigen, hübschen
141. Effekten erfreuen. So an *François Courtens* (geb.
807. 1854) Hyazinthenfeld; *Macaulay Stevenson* (geb. 1860)
39. Abend; *Anders Andersen-Lundby* (geb. 1841) Klarer
830. Wintertag; *Robert Thegerström* (geb. 1857) Sommer-

abend; *Hans von Bartels* (geb. 1856) mit Volldampf 49.
voran (Gouache); *Olaf Jernberg* (geb. 1855) In den Fel- 355.
dern; *Julius Kornbeck* (geb. 1832) Waldbach im Spät- 424.
herbst; *Paul Jean Clays* (1817—1900) Offene See; *John* 137.
Lavery (geb. 1857) Ein Tennisplatz; *Henry Leyten* 453. 507.
(geb. 1859) Netzflicken; *T. Austen Brown* (geb. 1859) 112.
Abend; *Emile Réné Ménard* (geb. 1862) Gewitter- 543.
stimmung; *Otto Modersohn* (geb. 1865) Sturm im 553.
Teufelsmoor. — *Giovanni Segantini* (1858—1899) aber 781.
steht höher; er war ein kraftvoller und ursprünglicher
Darsteller der Alpenwelt. Das Bild Pflügen gibt einen
Begriff seiner Art; in der Perspektive des Hinter-
grundes ist es allerdings verfehlt. *Antonj Mauve*
(1838—1888) vertritt die neuere holländische Land-
schafterschule, die im Anschluß an die Fontaine-
bleauer arbeitete; wie sein Bild: Kühe auf der Weide 526.
zeigt. Der Münchner *Ludwig Willroider* (geb. 1845)
schloß sich an die Schleichs an, deren Art er mit Ge-
schmack und Stimmungskraft weiter ausgebaut hat.
Hier hängt auch das wuchtigste und bedeutendste Bild
von *Adolf Stäbli*: seine Überschwemmung ist den 800.
besten Arbeiten von Dupré und Rousseau an die
Seite zu setzen. Welche machtvolle Stimmung im
Ganzen, und wie gemessen sind die einzelnen Farben
zueinander in Wechselbeziehung gebracht. *Josef*
Israels (geb. 1824) bietet auch Kunst aus zweiter
Hand — ein Gemisch aus Rembrandt und Millet —
wirkt aber doch wie hier in *Grannys* Trost über- 349.
zeugend, ernst und stark. *Ludwig Herterichs* Sommer- 296.
abend ist bezeichnend für die bengalische und ober-
flächlich-künstliche Farbenauffassung einer gewissen
Münchner Richtung, der man nur *Hugo von Haber-* 261.
manns Mönch gegenüberzustellen braucht, eine
Arbeit von prachtvoller Kraft und gesundem Em-
pfinden, um ihre ganz in die Irre gelenkte Ver-
bildung zu erkennen. Eine starke, männliche Be-
gabung war auch einst *Gabriel Max* (geb. 1840); 527.
das zeigt seine Katharina Emerich im weißen Ge-
wande im Bett. Ein blühendes Empfinden für

Koloristik spricht aus diesem Bilde, das ganz auf Weiß gestellt ist; daraus entwickelt sich die fahle Farbe des Gesichtes und der Hände; selbst die Kerzenflamme erscheint fahl und krank, ist in Beziehung gesetzt zu dem Gesammten und knallt nicht heraus. Von *Albert von Keller* hängt hier wiederum ein schönes Werk, das auch ge-
396. schlossen in den Farbwerten wirkt: Porträt der Frau des Künstlers; endlich ein Bild des weichlich-weiblichen Symbolisten *Fernand Khnopff* (geb. 1858)
400. I lock my door upon myself.

Der dritte Saal enthält nur zwei Bilder, die mit der Entwicklungsgeschichte indes auch nur lose
431. zusammenhängen: *Gotthardt Kuehls* (geb. 1851) Sonntag Nachmittag in Holland, ein sicher gesehenes und zu einer Farbeneinheit zusammengeschlossenes
911. Stück Welt, und *Ernst Zimmermanns* (1852—1901) ernste und groß empfundene Anbetung der Hirten, ganz aus dem Geiste Rembrandts herausgeschaffen. Bei längerem Verweilen erscheinen noch beachtens-
113. wert: das plakatartige Porträt von *T. Austen Brown* (geb. 1859), das nur durch die Anekdote
148. interessante Bild von *Franz von Defregger* (geb.
595. 1835) Der Besuch; Nußbäume von *Léon Germain Pelouse* (1845—1891); Novembertag auf der Nord-
546. see von *Henrik Willem Mesdag* (geb. 1831), dem Begründer des berühmten Mesdag-Museums im
478. Haag; der Leichnam Christi von *Ludwig von Löfftz.*
892. Belanglos ist das Frühwerk *Willroiders,* die Sintflut.

Im vierten Saale befindet sich ein Bild von
170. *Max Liebermann* (geb. 1847), ein altes Weib mit Ziegen (1890) von großzügiger Anordnung in der Raumeinteilung und der Wechselbeziehung der Farben; ein monumentaler Zug geht durch die einfache und maßvoll gegliederte Sprache dieser Kunst. *Max Slevogt* (geb. 1868) ist ein Schüler von Wilhelm Diez, dem er wohl die Sicherheit der Zeichnung zu danken hat. Die Farbenanschauung, das Licht- und Luftstudium gemahnt an Claude

Monet; aber der Auftrag der Farben und die Gesamtauffassung zeugt deutlich von einer starken, wagemutigen Persönlichkeit. Auch in Slevogts Feierstunde stehen die Farben nicht wahl- und gedankenlos nebeneinander, sondern sind aus der Gesamterscheinung heraus entwickelt und zueinander in Beziehung gesetzt, so daß sie sich zu einer Einheit zusammenschließen. Kraft und Wucht liegt auch darin, wie Slevogt mit der Farbe modelliert.



Max Slevogt. Feierstunde.

Das Bild, das so unverdient hoch hängt, schlägt die ganze Umgebung. *Zügel* allein leuchtet daneben auf. Die Schafherde ist ein grandioses Bild, das aus einem pantheistischen Weltempfinden herausgeschöpft zu sein scheint; die Tiere sind wie verwachsen mit der Erde zu einer Einheit, die mit starker Hand gestaltet ist. *Viktor Weishaupts* (1848—1905) Tierstück steht dem wenig nach an Kraft. Auch des Schotten *Henry Morley* (geb. 1869) Hahnenkampf überrascht durch eine besondere Stärke. *Joseph Wengleins* (geb. 1845) großzügige

919.

877.

559 b

888.

Isarlandschaft reiht sich den Arbeiten der Schleichs an. Weniger bedeutend sind die Landschaften von
215. 790. *Georg Flad* (geb. 1853), *Franz Skarbina* (geb. 1849),
479. 757. *Ludwig von Löfftz* (geb. 1845), *Gustav Schönleber*
533. (geb. 1851); imposanter die Marine von *Adrien*
832. *le Mayens* (geb. 1844). *Hans Thoma* (geb. 1839) in seiner entzückenden Taunuslandschaft knüpft an
192. ein Schwindsches Motiv an. *Walther Firles* (geb. 1859) Vaterunser-Triptichon hat nur stoffliches
147. Interesse; *Franz von Defreggers* Erstürmung des Roten Turmes in München durch die Oberländer Bauern nur kulturhistorisches Interesse. *Adolf Menzels* Gouachegemälde Kontribution ist natürlich meisterhaft gezeichnet, entfernt sich aber so weit von einem Staffeleibild, daß es einen besseren Platz in einem Kupferstichkabinet fände. Eine ehrliche,
544. naturalistische Studie von *Adolf Hölzel* (geb. 1853), Hausandacht, fällt noch auf, weil sie ein starker Versuch ist, den erlebten Gesichtseindruck in eine Tonharmonie abzurunden, die farbig eine ge-
269. schlossene Einheit bildet. *Edmund Harburgers* (1848—1906) Weinhandel verrät ein feines Farbenempfinden und erinnert im besten Sinn an die
540. alten Niederländer; auch *Gari Melchers* (geb. 1860) Lesendes Mädchen wirkt geschlossen und ruhig im koloristischen Aufbau.

Im fünften und letzten Saale warten unserer noch einige erfreuliche Überraschungen; allen voran *Wilhelm Leibl,* der hier noch einmal mit vier Arbeiten
456b. auftritt. Unter diesen ist das Bildnis des Jean Paul Seliger die älteste (1878). Es ist ganz flächenhaft gehalten und auf zeichnerische Werte eingestellt. Das blasse Gesicht mit Vollbart hebt sich aus dem dunklen Hintergrund so energisch heraus, daß das Bild fast wie ein Hochrelief wirkt. Während dieses Porträt Leibls Beziehungen zu Holbein illustriert, zeigen die drei anderen, kleinen Bilder, wie der Künstler Holbein und van der Meer zu einer höheren Ursprünglichkeit zusammenschloß. Diese Gemälde

kann man den größten Meisterwerken aller Zeiten zur Seite hängen, sie werden nicht verblassen. Wie sehr aber überragen sie alles was Lenbach jemals in seinem Leben gemalt hat. Dem genialischen Zug in Lenbachs Kunst, dem eine nach leichten Effekten haschende unmoralische Schnellfertigkeit gepaart erscheint, war der höchste, sittliche Ernst Leibls fremd. Er machte zu oft es sich gar



Wilhelm Leibl. In der Bauernstube.

zu leicht, und es entstand letzthin nur ein dekorativ wirksamer, aber doch billiger Theatereffekt. Der höchste, sittliche Ernst war die Triebfeder in dem Schaffen des genialen Wilhelm Leibl; er schwenkte niemals auf halbem Wege ab, sondern ruhte nicht eher, bis er ein Problem, das er angepackt hatte, ganz und gründlich erfaßt und gestaltet hatte. Auf dem Wege vergleichender Bilderbetrachtung gerade zwischen den Werken

Lenbachs und Leibls lernen wir in den Werken des Letzteren das reinste und höchste Wesen der Malerei begreifen. Wie paart sich auf diesen drei kleinen Bildern Härte mit Zartheit; wie kräftig ist hier mit der Farbe modelliert und der Raum mit der Farbe geschaffen. Die Wechselbeziehungen der Farben untereinander sind mit einem einzigartig empfindlichen Auge abgewogen. Lenbachs Farben sind nur Dekorationswerte. Leibls Farben sind Ausdruck innerlich erlebter Seelenstimmungen.

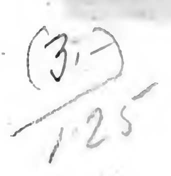
454. Auf dem Bilde: In der Kleinstadt, modelliert das Sonnenlicht die Formen. Seine ganze Klaviatur
455. enthüllt sich in der Bauernstube, die scharfe Zeichnung, die glühende Farbenfreude und sein koloristisches Empfinden; ebenso in der kleinen Studie
456 a. aus dem Jahre vor seinem Tode (1899). Alles andere erscheint dagegen natürlich zweiten Ranges.
149. So *Deffregers* trockener und in der Farbe erdigschwerer Kriegsrat von 1809; *Benjamin Vautiers* liebenswürdig aufgefaßtes und malerisch geschickt
844. zusammengestelltes Zweckessen auf dem Lande;
368 a c. *Friedrich August von Kaulbachs* schablonenhaft trockene Nachahmungen der englischen Porträtisten;
538. *Jean Louis Ernest Meissonniers* (1815—1891), Die
528. Bravi. *Gabriel Max'* Affen als Kunstrichter wirkt trotz der guten Malerei nur wie ein billiger Scherz; da der Witz doch gar zu stark betont ist. Einige
267 b. gute Landschaften seien hervorgehoben von *James*
830 a. *Hamilton* (geb. 1860), *Henri Thierot* (geb. 1863) und
782. *August Seidel* (geb. 1820), einem Künstler, dessen hohe Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei diesem einen, obendrein ungenießbar hoch hängenden Bilde nicht klar genug abgelesen werden kann. — *Michael Munkacsy* (1844 —1890) ist das Bindeglied zwischen Leibl, Uhde und Keller; auch englische Einflüsse von Stevens her klingen in ihm nach. Am stärksten ist er im
469. Porträt. Sein Besuch bei der Wöchnerin läßt den sicheren Zeichner, den schillernden Farbenkünstler

erkennen, wirkt aber doch einesteils süßlich und andrerseits bunt und unzusammenhängend. *Hugo von Habermanns* schönes Porträt seiner Mutter ist prachtvoll in den Raum gestellt und einheitlich in den Farben zusammengehalten, dabei von einer schmelzenden Flüssigkeit im Pinselstrich. 261 a.

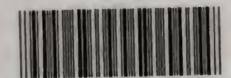
Der Marienmonat in Valencia von *José Benliure y Gil* (geb. 1855) ist mit Aufwand vieler Mittel und Farben aufgebaut, ohne aber eigentlich koloristisch zu wirken. In der Kampfesszene: Kroaten, von *Wilhelm von Diez* zeigt sich noch einmal das heftige Temperament des Künstlers und seine sichere Zeichnung; aber die sauzige, unreine Farbengebung erscheint wie aus einer künstlichen bengalischen Beleuchtung herausgewachsen. Zwei kleine Arbeiten von *Ernst Zimmermann,* der zum Leibl-Kreis gehörte, lassen die Bedeutung dieses Künstlers nicht deutlich genug erkennen. Der glückliche Krieger, der sterbend den Kuß einer Jungfrau empfängt, von *George Frederik Watts* (1817—1901), einem der englischen Präraphaeliten, lassen die Absichten und Ziele dieser Künstler auch nur flüchtig ahnen. Es bleibt *Arnold Böcklins* Spiel der Wellen übrig, ein Werk dieses großen Helden der Phantasie, das er in 17 Tagen auf die Leinwand warf, ein herrliches Meisterstück, dessen Kraft der Erfindung, dessen klare und lebendige Ausgestaltung uns stumm macht. Böcklin erlebte die Naturwelt, und aus diesem reichen inneren Erleben heraus schuf er diese phantastischen Fabelwesen, in denen sich die Elemente so würdig personifizieren. Meergott und Nixe sieht er im Spiel der Wogen sich heiter tummeln und auf den Kämmen der Wellen keucht ein Kentaur ihnen nach. Prachtvoll ist das schwarze, blau und grün schimmernde Meerwasser gemalt, und die Fischschweife glimmern und glitzern in dem quellenden Naß der Wogen. Aus einer deutschen Phantasie und aus genialer deutscher Kraft heraus ist dieses blühend-üppige Werk geboren. 75. 154 b. 912 a/b. 876. 91.

Künstlerregister.








89056205016
b89056205016a